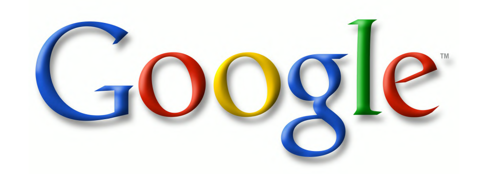




1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE





Bisher sind **zur Literatur und Sprache** erschienen:

Allgemeine Literaturwissenschaft

***Einführung in das Verständnis literarischer Kunstwerke.** Von Prof. Dr. P. Merker. (Bd. 711.)

Poetik. Von Dr. R. Müller-Freienfels. 2., überarb. u. erw. Aufl. (Bd. 460.)

Das Drama. Von Dr. B. Busse. 4 Bde. I. Bd.: Von der Antike z. franz. Klassizismus. 2. Aufl., neubearb. v. Oberl. Dr. Riedlich, Prof. Dr. R. Imelmann u. Prof. Dr. K. Glaser. Mit 3 Abb. (Bd. 287.) II. Bd.: Von Voltaire zu Lessing. 2. Aufl., neubearb. v. Prof. Dr. K. Glaser u. Oberstud.-R. Gymn.-Dir. Dr. A. Ludwig. (Bd. 288.) III. Bd.: Von der Romantik zur Gegenwart. 2. Aufl. neubearb. v. Prof. Dr. K. Glaser u. Oberstud.-R. Gymn.-Dir. Dr. A. Ludwig. (Bd. 289.) IV. Bd.: Vom Realismus bis zur Gegenwart. 2. Aufl. bearb. v. Prof. Dr. K. Glaser u. Oberstud.-R. Gymn.-Dir. Dr. A. Ludwig. (Bd. 290.)

Geschichte der niederdeutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Von Prof. Dr. W. Stammler. (Bd. 815.)

Das Theater. Vom Altertum bis zur Gegenwart. Von Prof. Dr. Chr. Gaehde. 3. Auflage. Mit 17 Abbildungen. (Bd. 230.)

Der Schauspieler. Von Prof. Dr. F. Gregori. (Bd. 692.)

Wörterbuch zur deutschen Literatur. Von Studienrat Dr. H. Röhl. (Teubners kl. Fachwörterbücher Bd. 14.) Geb. M. 36.—. (Preisänderung vorbehalten.)

Weltliteratur

Die Homerische Dichtung. Von Rektor Dr. G. Finsler. (496.)

Die griechische Komödie. Von Geh. Hofrat Professor Dr. A. Körte. Mit 1 Titelbild und 2 Tafeln. (Bd. 400.)

Die griechische Tragödie. Von Prof. Dr. J. Geffcken. Mit 5 Abbildungen im Text und auf 1 Tafel. (Bd. 566.)

Griech. Lyrik. Von Geh. Hofrat Prof. Dr. E. Bethe. (Bd. 736.)

Der französische Roman und die Novelle. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Von O. Flake. (Bd. 377.)

Ibsen und Björnson. Von Prof. Dr. G. Neckel. (Bd. 635.)

Ältere deutsche Literatur

Germanische Mythologie. Von Professor Dr. J. v. Negelein. 3. Auflage. (Bd. 95.)

Die german. Heldensage. Von Dr. J. W. Bruinier. (Bd. 486.)

Das Nibelungenlied. Von Prof. Dr. J. Körner. (Bd. 591.)

Die deutsche Volkssage. Übersichtlich dargestellt von Dr. O. Böckel. 2. Auflage. (Bd. 262.)

Das deutsche Volksmärchen. Von Pfarrer K. Spieß. (Bd. 587.)

Das deutsche Volkslied. Über Wesen und Werden des deutschen Volksgesanges. Von Dr. J. W. Bruinier. 6., völlig umgearb. u. um Lieder aus dem großen Kriege verm. Aufl. (Bd. 7.)

Deutsche Volkskunde im Grundriß. V. Prof. Dr. K. Reuschel.
I. Teil. Allgemeines. Sprache. Volksdichtung. Mit 3 Fig. i. T.
*II. Teil. Glaube, Brauch, Kunst und Recht. (Bd. 644/45.)

Minnesang. Die Liebe im Liede des deutschen Mittelalters. Von Dr. J. W. Bruinier. (Bd. 404.)

Neuere deutsche Literatur	**Geschichte der deutschen Lyrik seit Claudius.** Von Dr. H. Spiero. 2. Auflage. (Bd. 254.)
	Deutsche Romantik. Von Geh. Hofrat Prof. Dr. O. Walzel. 4. Aufl. I. Die Weltanschauung. II. Die Dichtung. (Bd. 232/33.)
	Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Von Dr. E. Istel. 2. Aufl. (Bd. 239.)
	Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts. In seiner Entwicklung dargestellt von Professor Dr. G. Witkowski. 4. Auflage. Mit einem Bildnis Hebbels. (Bd. 51.)
	Geschichte der deutschen Frauendichtung seit 1800. Von Dr. H. Spiero. Mit 3 Bildnissen auf 1 Tafel. (Bd. 390.)
Deutsche Dichter	**Lessing.** Von Prof. Dr. Ch. Schrempf. Mit 1 Bildnis. (Bd. 403.)
	Goethe. Von Prof. Dr. M. J. Wolff. (Bd. 497.)
	Schiller. V. Prof. Dr. Th. Ziegler. 3. Aufl. Mit 1 Bildn. (Bd. 74.)
	Schillers Dramen. Von Progymnasialdirektor E. Heusermann. (Bd. 493.)
	Franz Grillparzer. Der Mann und das Werk. Von Professor Dr. A. Kleinberg. Mit 1 Bildnis. (Bd. 513.)
	Friedrich Hebbel und seine Dramen. Ein Versuch von Geh. Hofrat Professor Dr. O. Walzel. 2. Aufl. (Bd. 408.)
	Gerhart Hauptmann. Von Professor Dr. E. Sulger-Gebing. 2., verb. und vermehrte Aufl. Mit 1 Bildnis. (Bd. 283.)
	Friedrich Nietzsche. Von Prof. Dr. F. Köhler. (Bd. 601.)
Sprache	**Die Sprachwissenschaft.** V. Prof. Dr. Kr. Sandfeld. (472)
	Die Sprachstämme des Erdkreises. Von Prof. Dr. F. N. Finck. 2. Aufl. (Bd. 267.)
	Die deutsche Sprache von heute. Von Studienrat Dr. W. Fischer. 2. Aufl. (Bd. 475.)
	Fremdwortkunde. Von Prof. Dr. Elise Richter. (Bd. 570.)
	Die deutschen Personennamen. Von Geheimem Studienrat Dir. A. Bähnisch. 3. Auflage. (Bd. 296.)
	Rhetorik. Von Professor Dr. E. Geißler. 2 Bde. I. Bd.: Richtlinien für die Kunst des Sprechens. 3. verb. Auflage. (Bd. 455.) II. Bd.: Deutsche Redekunst. 2. Auflage. (Bd. 456.)
	Einführung in die Phonetik. Wie wir sprechen. Von Prof. Dr. Elise Richter. Mit 20 Abbild. (Bd. 354.)
	Die menschliche Sprache, ihre Entwicklung beim Kinde, ihre Gebrechen und deren Heilung. Von Lehrer K. Nickel. Mit 4 Abbildungen. (Bd. 586.)



lus Natur und Geisteswelt
ımmlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen

283. Band

Gerhart Hauptmann

Von

Prof. Dr. Emil Sulger-Gebing, 1863 –
in München

Dritte, verbesserte und
vermehrte Auflage
11.–16. Tausend



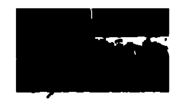
lag und Druck von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1922



Hedwig und Walter
Courvoisier-Thuille

bleibt dies Büchlein auch in dieser Gestalt
zu eigen





Vorbemerkung.

Die vorliegenden Ausführungen, bei ihrem ersten Erscheinen in der Hauptsache auf Vorträgen im Münchener Volkshochschulverein beruhend, sind überall sorgfältig nachgeprüft, ergänzt und bis zur Gegenwart fortgeführt worden. Andrerseits mußte, wie schon für die zweite, neuerdings für diese dritte Auflage stark gekürzt werden, da ein bestimmter Umfang nicht überschritten werden durfte und doch für Neues Raum gewonnen werden mußte. Zu irgendwelchen wesentlichen Veränderungen in der Beurteilung der Gesamterscheinung oder einzelner Werke ergab sich keine Veranlassung. Dagegen wurde dankbar benutzt, was die Besprechungen der ersten Auflagen zu erinnern fanden, sofern es nicht meiner Überzeugung Widersprechendes von mir verlangte. Wie weit und wo zumeist ich früheren Veröffentlichungen über Hauptmann verpflichtet bin, wird der Kenner der einschlägigen Literatur leicht ersehen; wo ich wörtlich anführe, sind die Belegstellen angegeben. Im übrigen schien es mir in diesem für weitere Leserkreise berechneten Büchlein nicht am Platze, jedesmal im einzelnen die Vorgänger zustimmend oder widersprechend zu nennen. Die gleiche Rücksicht auf die Bestimmung des Bändchens war ausschlaggebend bei den kurzen Literaturangaben: sie sollen keineswegs erschöpfend sein, sondern nur den, der sich weiter mit Hauptmann beschäftigen will, hinweisen, wo meines Erachtens Förderndes zu finden ist. Mein Bestreben war, über den Dichter und seine Werke so ruhig und sachlich zu urteilen, als es mir als einem Mitlebenden irgend möglich war. Zu verstehen und mitzusehen, soweit ich kann, ist jeder künstlerischen Leistung gegenüber mein erstes Bemühen. Freilich halte ich auch ruhige, aber rückhaltlose Kritik überall da für Pflicht, wo ich künstlerisch Verfehltes oder Minderwertiges zu erkennen glaube.

München, Ostern 1922.

Emil Sulger-Gebing.





Vorbemerkung.

Die vorliegenden Ausführungen, bei ihrem ersten Erscheinen in der Hauptsache auf Vorträgen im Münchener Volkshochschulverein beruhend, sind überall sorgfältig nachgeprüft, ergänzt und bis zur Gegenwart fortgeführt worden. Andrerseits mußte, wie schon für die zweite, neuerdings für diese dritte Auflage stark gekürzt werden, da ein bestimmter Umfang nicht überschritten werden durfte und doch für Neues Raum gewonnen werden mußte. Zu irgendwelchen wesentlichen Veränderungen in der Beurteilung der Gesamterscheinung oder einzelner Werke ergab sich keine Veranlassung. Dagegen wurde dankbar benutzt, was die Besprechungen der ersten Auflagen zu erinnern fanden, sofern es nicht meiner Überzeugung Widersprechendes von mir verlangte. Wie weit und wo zumeist ich früheren Veröffentlichungen über Hauptmann verpflichtet bin, wird der Kenner der einschlägigen Literatur leicht ersehen; wo ich wörtlich anführe, sind die Belegstellen angegeben. Im übrigen schien es mir in diesem für weitere Leserkreise berechneten Büchlein nicht am Platze, jedesmal im einzelnen die Vorgänger zustimmend oder widersprechend zu nennen. Die gleiche Rücksicht auf die Bestimmung des Bändchens war ausschlaggebend bei den kurzen Literaturangaben: sie sollen keineswegs erschöpfend sein, sondern nur den, der sich weiter mit Hauptmann beschäftigen will, hinweisen, wo meines Erachtens Förderndes zu finden ist. Mein Bestreben war, über den Dichter und seine Werke so ruhig und sachlich zu urteilen, als es mir als einem Mitlebenden irgend möglich war. Zu verstehen und mitzusehen, soweit ich kann, ist jeder künstlerischen Leistung gegenüber mein erstes Bemühen. Freilich halte ich auch ruhige, aber rückhaltlose Kritik überall da für Pflicht, wo ich künstlerisch Verfehltes oder Minderwertiges zu erkennen glaube.

München, Ostern 1922.

Emil Sulger-Gebing.

Inhalt.

1. Überblick über das deutsche Drama im Jahrhundert. Die Bewegung des Naturalismus in den achtziger Jahren.

Beginn des 19. Jahrhunderts blühte das klassische Drama
chlands. Goethes und Schillers Wirken für die Weimarer
e, Schillers Meisterdramen bezeichneten seinen Höhepunkt; klei-
Talente pflegten das Ritterdrama, das bürgerliche Familienstück,
ingspiel. Die aufstrebende Romantik dagegen errang ihre Erfolge,
wir von vortrefflichen Verdeutschungen Shakespeares (und
erons) absehen, auf anderen Gebieten. Nur ein Romantiker,
arias Werner, war Dramatiker von starker Begabung; seine
rrenen Schauspiele können jedoch so wenig als Bereicherung des
hen Dramas gelten als die sich anschließenden spukhaften Schick-
amen der Müllner und Houwald. Dagegen entwuchs dem
ntischen Kreise einer der größten deutschen Dramatiker, Hein-
on Kleist, trotzig eigene Wege suchend, ein Meister psycholo-
wahrer, ganz und gar individualisierender Dichtung. Ihm folgte
iener Franz Grillparzer, der in frühen Werken auf den
chen Bahnen Goethes und Schillers, in späteren auf denen Shake-
es als Charakteristiker sein Bestes gab. Gleichzeitig führte der
nieler Ferdinand Raimund das in Wien heimische Volksstück
Märchenkomödien zu hoher dichterischer Wirkung, wie eben-
als ein Menschenalter später in Ludwig Anzengruber
eutsche Bauernstück seinen größten Meister fand.

den deutschen Landen sah es zur Zeit Grillparzers und Rai-
s recht bedenklich aus. Kleist fand erst viel später die gebührende
ennung, das Schicksalsdrama hatte abgewirtschaftet, im höheren
a herrschte die Mittelmäßigkeit schwächlicher Nachfahren, wie
t Benjamin Raupach, im Liederspiel der Schlesier Carl
oltei. Diese Niederungen überragte das Kraftgenie Christian
ich Grabbe, in seinem Schaffen Größtes und Kleinstes zu-
enreihend, krank als Mensch und krank als Dichter. Inzwischen
ine neue Richtung zur Herrschaft gekommen, das Junge Deutsch-
das für Freiheit in Sitte, Staat, Religion und Kunst kämpfte,





Vorbemerkung.

Die vorliegenden Ausführungen, bei ihrem ersten Erscheinen in der Hauptsache auf Vorträgen im Münchener Volkshochschulverein beruhend, sind überall sorgfältig nachgeprüft, ergänzt und bis zur Gegenwart fortgeführt worden. Andrerseits mußte, wie schon für die zweite, neuerdings für diese dritte Auflage stark gekürzt werden, da ein bestimmter Umfang nicht überschritten werden durfte und doch für Neues Raum gewonnen werden mußte. Zu irgendwelchen wesentlichen Veränderungen in der Beurteilung der Gesamterscheinung oder einzelner Werke ergab sich keine Veranlassung. Dagegen wurde dankbar benutzt, was die Besprechungen der ersten Auflagen zu erinnern fanden, sofern es nicht meiner Überzeugung Widersprechendes von mir verlangte. Wie weit und wo zumeist ich früheren Veröffentlichungen über Hauptmann verpflichtet bin, wird der Kenner der einschlägigen Literatur leicht ersehen; wo ich wörtlich anführe, sind die Belegstellen angegeben. Im übrigen schien es mir in diesem für weitere Leserkreise berechneten Büchlein nicht am Platze, jedesmal im einzelnen die Vorgänger zustimmend oder widersprechend zu nennen. Die gleiche Rücksicht auf die Bestimmung des Bändchens war ausschlaggebend bei den kurzen Literaturangaben: sie sollen keineswegs erschöpfend sein, sondern nur den, der sich weiter mit Hauptmann beschäftigen will, hinweisen, wo meines Erachtens Förderndes zu finden ist. Mein Bestreben war, über den Dichter und seine Werke so ruhig und sachlich zu urteilen, als es mir als einem Mitlebenden irgend möglich war. Zu verstehen und mitzugehen, soweit ich kann, ist jeder künstlerischen Leistung gegenüber mein erstes Bemühen. Freilich halte ich auch ruhige, aber rückhaltlose Kritik überall da für Pflicht, wo ich künstlerisch Verfehltes oder Minderwertiges zu erkennen glaube.

München, Ostern 1922.

Emil Sulger-Gebing.

Inhalt.

1. Überblick über das deutsche Drama im Jahrhundert. Die Bewegung des Naturalismus in den achtziger Jahren.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts blühte das klassische Drama
utschlands. Goethes und Schillers Wirken für die Weimarer
ne, Schillers Meisterdramen bezeichneten seinen Höhepunkt; klei-
e Talente pflegten das Ritterdrama, das bürgerliche Familienstück,
Singspiel. Die aufstrebende Romantik dagegen errang ihre Erfolge,
n wir von vortrefflichen Verdeutschungen Shakespeares (und
lderons) absehen, auf anderen Gebieten. Nur ein Romantiker,
charias Werner, war Dramatiker von starker Begabung; seine
worrenen Schauspiele können jedoch so wenig als Bereicherung des
tschen Dramas gelten als die sich anschließenden spukhaften Schick-
dramen der Müllner und Houwald. Dagegen entwuchs dem
antischen Kreise einer der größten deutschen Dramatiker, Hein-
von Kleist, trotzig eigene Wege suchend, ein Meister psycholo-
wahrer, ganz und gar individualisierender Dichtung. Ihm folgte
Wiener Franz Grillparzer, der in frühen Werken auf den
sischen Bahnen Goethes und Schillers, in späteren auf denen Shake-
ares als Charakteristiker sein Bestes gab. Gleichzeitig führte der
auspieler Ferdinand Raimund das in Wien heimische Volksstück
einen Märchenkomödien zu hoher dichterischer Wirkung, wie eben-
mehr als ein Menschenalter später in Ludwig Anzengruber
deutsche Bauernstück seinen größten Meister fand.

In den deutschen Landen sah es zur Zeit Grillparzers und Rai-
nds recht bedenklich aus. Kleist fand erst viel später die gebührende
rkennung, das Schicksalsdrama hatte abgewirtschaftet, im höheren
ma herrschte die Mittelmäßigkeit schwächlicher Nachfahren, wie
ist Benjamin Raupach, im Liederspiel der Schlesier Carl
Holtei. Diese Niederungen überragte das Kraftgenie Christian
trich Grabbe, in seinem Schaffen Größtes und Kleinstes zu-
menreihend, krank als Mensch und krank als Dichter. Inzwischen
eine neue Richtung zur Herrschaft gekommen, das Junge Deutsch-
d, das für Freiheit in Sitte, Staat, Religion und Kunst kämpfte,

zunächst nur mit einem starken dramatischen Talent, dem jung verstorbenen Georg Büchner; als die Führer später sich dem Drama zuwandten, zeigte sich Heinrich Laube (1850—1879 als Bühnenleiter in Wien und Leipzig bedeutsam), vor allem als sicherer Theatraliker; der poetisch stärkere Carl Gutzkow, der zuerst mit Tendenzdramen für seine Freiheitsideen kämpfte, schuf reizvolle geschichtliche Lustspiele. Die Jungdeutschen sind Vorkämpfer des poetischen Realismus, der im Drama durch Friedrich Hebbel und Otto Ludwig zur Herrschaft gelangte, beide wie Richard Wagner 1813 geboren. Diese drei führten das deutsche Drama zu neuen Höhen: Hebbel und Ludwig, unter sich und mit Kleist verwandt, als Charakteristiker, die Meister des dichterischen Realismus; Wagner, der Neuerwecker altgermanischer Sagen- und Götterwelt, als Romantiker im höchsten Sinne, der Meister des idealistischen Dramas; alle drei künstlerisches Schaffen mit grübelndem Forschen nach dem Wesen und den Gesetzen ihrer Kunst vereinend. Friedrich Hebbels Dramen mit ihren knorrigen Gestalten, ihren schweren Problemen, ihrer Forderung starker Mitarbeit des Lesers haben sich nur langsam durchgesetzt. Sein Wollen ist immer das Größte, sein Können nur in den besten Werken („Maria Magdalene", „Herodes und Mariamne", Gyges und sein Ring") diesem Wollen voll entsprechend. In der Mischung naiven Schaffens mit bewußter Gedankenarbeit liegt das Wesentliche dieser Dramen, die alle seelische Vertiefung starker tragischer Konflikte zeigen. Otto Ludwig, ein einsamer Denker und Grübler, hat von zahlreichen Plänen nur wenige ausgeführt, von wenigen nur zwei voll ausgereift: eine Gestaltung herber Tragik des Alltagslebens: „Der Erbförster", eine Gestaltung leidenschaftlicher Tragik der Heldenzeit: „Die Makkabäer". Durch die künstlerisch bedeutendste, in ihren Wirkungen stärkste Erscheinung der letzten 60 Jahre, Richard Wagner, wurde die Oper zum musikalischen Drama, die Musik zum echt dramatischen Ausdrucksmittel. Wagner der Musiker: Abschluß eines Jahrhunderts deutscher Bühnenmusik, dessen Hauptstufen Gluck, Mozart, Weber, Marschner bezeichnen; Wagner der Dichter: stark beeinflußt durch die Romantik, stärker durch altdeutsche und altnordische Dichtung; Wagner der Dramatiker: groß in den Charakteren und in der Erfindung wirksamer Situationen, welche verwickelte innere und äußere Vorgänge anschaulich gestalten. Höhepunkte seines Schaffens sind die Liebestragödie „Tristan und Isolde", das prächtige deutsche Charakterlustspiel „Die Meistersinger von Nürn-



berg", der vierteilige Riesenbau „Der Ring des Nibelungen", womit 1876 das Festspielhaus in Bayreuth eingeweiht wurde, und das religiöse Weihespiel „Parsifal", sein letztes Werk.

Richard Wagners endgültiger Sieg fällt ins Ende der 70er Jahre. In diesem Jahrzehnt sah es traurig aus auf der deutschen Bühne. Das deutsche Volk, das sich ein Deutsches Reich errungen und in Handel, Industrie und Gewerbe gewaltigen Aufschwung nahm, gab sein Theater den Franzosen preis. Sittenstück und Operette, Übersetzungen und Nachahmungen der Lebeweltdramen eines Dumas und Sardou, geistvolle Liederlichkeiten eines Offenbach bildeten die Alltagskost, Festtage dagegen die Gastspiele des Meininger Hoftheaters seit Frühjahr 1874 in Berlin und in allen größeren deutschen Städten. Sie brachten eine Wiedergeburt des zum Aschenbrödel der Bühne gewordenen klassischen Dramas durch fein abgestimmte, das Wort des Dichters herstellende, stilistisch treu ausgestattete Aufführungen Shakespeares, Schillers, Kleists und Grillparzers. Sie führten einen Dichter ein, der vielen als Hoffnung des deutschen Dramas galt: Ernst von Wildenbruch. Erst über-, dann unterschätzt, erreicht er mit seinem aufs Pathetische gerichteten Talent fortreißende Bühnenwirkungen auf Kosten schwacher Psychologie und oft leerer Theatralik. In der Neubelebung des geschichtlichen Dramas unterstützten ihn Männer wie Lindner, Fittger, Nissel, Wilbrandt u. a.

Mitte der 80er Jahre setzte die neue Bewegung des Naturalismus ein. Ein jüngeres Geschlecht glaubte damit die einzigwahre Kunst zu schaffen, der gegenüber alles Frühere überwunden und wertlos sei. (Karl Bleibtreus „Revolution der Literatur" 1885.) Der Kampf galt der Kunst einer Epigonenzeit, Geibel und den Münchener Dichtern, mit größerer Berechtigung der süßlichen Romanschreiberei der Gartenlaubenleute, der Butzenscheibenlyrik und Spielmannsdichtung (Julius Wolf, Baumbach u. a.), der unwahren Modedramatik der Lindau, Blumenthal usf. Die Schlagworte lauteten: Realismus, nicht Idealismus! Wahrheit, nicht Schönheit! Was an künstlerischen Werten Antike und Renaissance, Klassiker und Romantiker aufgespeichert, was Jahrhunderten als mustergültig gegolten, wurde beiseite geworfen. Dem Idealismus eines Kant, Fichte, Schelling und Hegel entsprach die idealistische Dichtung der Klassiker und Romantiker; dem Pessimismus eines Schopenhauer und Hartmann, dem Materialismus eines Büchner und Haeckel sollte die neue

Dichtung entsprechen. Wahrheit war die Losung, wobei oft Wahrheit und Wirklichkeit gleichgesetzt und alle Wertmaßstäbe als idealistisch verworfen wurden. Die Offenbarungen einer neuen Kunst wurden mit absichtlicher Einseitigkeit dort gesucht, wo frühere Zeiten nicht hingedrungen, wovor sie geflissentlich die Augen geschlossen. Nicht Helden und Führer der Menschheit, sondern Proletarier und Verkommene, Elend, Verbrechen und Krankheit schienen der Darstellung des Dichters besonders wert, weil sie der Teilnahme und dem Verständnis des Menschen heute näher stehen als früher. Der Aufschwung der Technik und der Naturwissenschaft, die Zuspitzung gesellschaftlicher Gegensätze, die Erleichterung des Völkerverkehrs, die freiere Auffassung des Geschlechtslebens wie des religiösen Lebens stellten schwierige Fragen zur Lösung, von denen frühere Geschlechter wenig wußten. Jede solche Lebensaufgabe wurde Aufgabe der Dichtung. So erweiterte sich deren Gebiet, wie sich die Beobachtung seelischer Vorgänge verfeinerte und vertiefte. Die starken Gegensätze einer gärenden Zeit spiegelten sich in ihrer Dichtung. Daß berechtigte Betonung getreuer Wirklichkeitsschilderung gegen verlogene Schönfärberei vielfach zu ebenso unwahrer, weil ausschließlicher Pflege des Häßlichen, daß berechtigter Ansturm gesunder Sinnlichkeit gegen altjüngferliche Zimperlichkeit oft zu allzu krasser Erotik, daß berechtigte Zertrümmerung morsch gewordener Ideale zeitweilig zu sinnloser Verneinung aller Ideale geführt hat, darf den Blick nicht trüben für das Gesunde und Richtige dieses Kampfes. Übertreibungen (wie die, daß Wahrheit und Schönheit unvereinbare Gegensätze seien, daß genaue Beobachtung allein genüge für den Künstler) sind bald erkannt und preisgegeben worden. Unverlierbar gewonnen wurden die Ausdehnung des Stoffgebietes der Kunst und Dichtung auf alles Menschliche, die Vertiefung und Verfeinerung der Schilderung des Seelenlebens.

Auffallende Ähnlichkeit zeigt diese Literaturrevolution mit der des Sturm und Drangs in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts. Beide ein Sturm der Jugend gegen alle Überlieferung im Namen der Natur und der Wahrheit, beide unter starkem ausländischem Einfluß. Der französische Philosoph und Romandichter Jean Jacques Rousseau und der nordische Dramatiker Shakespeare waren Anreger und Vorbilder des Sturm und Drangs: der französische Romandichter Emile Zola und der nordische Dramatiker Ibsen Anreger und Vorbilder der Naturalisten. Der dem jungen Geschlecht neue Wege, neue Gedanken erschloß,



war dort ein Mann der Wissenschaft, ein Theolog, Philosoph und Dichter: Johann Gottfried Herder, hier ein Mann der Wissenschaft, ein Philolog, Philosoph und Dichter: Friedrich Nietzsche. Neben den Ähnlichkeiten stärkere Verschiedenheiten: War der Sturm und Drang seinem Wesen nach national gesinnt, so gefallen sich die Naturalisten im Betonen der Internationalität ihrer Bestrebungen. Hatte der Sturm und Drang alle Theorie unterschiedslos über den Haufen gerannt, so liebte die Moderne geradezu theoretische Erörterung und Begründung, hier wie dort unter französischem Einflusse. Dort Rousseau, der den kühnen, jubelnd aufgenommenen Satz aufstellte: „Der Zustand des Nachdenkens ist ein widernatürlicher Zustand — der Mensch, welcher nachdenkt, ist ein entartetes Tier“[1]); hier Zola, der sieben Bände theoretisch-kritischer Arbeiten veröffentlichte und der Bewegung das oft wiederholte Schlagwort gab: „Ein Kunstwerk ist ein Stück der Schöpfung (später: ein Stück Natur) gesehen durch ein Temperament.“[2]) Dieser verblüffend einfache Satz ist näher betrachtet gar nicht so umstürzlerisch; mit dem Stück Natur geht dadurch, daß es durch ein Temperament, d. h. eine bestimmte Persönlichkeit, gesehen wird, eine Umbildung vor, und eben diese Umbildung des durch die Wirklichkeit Gegebenen macht das neu Entstehende zum Kunstwerke. Der Unterschied des Naturalisten, welcher der Wirklichkeit möglichst nahe bleibt bei seiner Umbildung, und des Idealisten, der in seiner Umbildung möglichst weit geht, ist nur ein Unterschied des Grades. So greift denn auch der deutsche Naturalist Arno Holz zu einer viel weitergehenden Fassung: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung.“[3]) Damit ist allerdings jede idealisierende Kunst ausgeschlossen, das höchste Ziel aller Kunst besteht in einer dem Urbild gleichen Nachahmung der Natur. Sie könnte somit nur schaffen, was im besten Falle die Natur ebensogut, meist aber bedeutend besser schon geschaffen hätte.

Kurz sei noch der drei Vorbilder und Anreger der neuen Bewegung gedacht: Zolas, Ibsens, Nietzsches, wobei ich nur Hauptpunkte her-

---

1) Im „Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes“ (1754). 2) In „Proudhon et Courbet“ (Mes haines. Causeries littéraires et artistiques. Paris 1866 Nouv. éd Paris 1880, S. 21 ff.). 3) Arno Holz, Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze. Berlin 1891.



aushebe. **Emil Zola** (1840—1902) hat neben den kritischen Schriften 35 Bände Novellen und Romane geschrieben, von denen 20 eine zusammenhängende Reihe bilden: Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire.

Dieses „Natur- und Gesellschaftsgeschichte einer Familie" ist ein Programm. Zola, ein geduldiger und scharfer Beobachter, von unermüdlicher Schaffenskraft, will nicht Dichter, nicht Gestalter einer neuen, eigenen Welt sein, sondern Naturwissenschaftler, Beschreiber, Erklärer der Wirklichkeit. Für die Dichtung gelten ihm dieselben Gesetze und Ziele wie für Natur- und Gesellschaftswissenschaft. Zwei Werkzeuge des Gelehrten wendet der Romandichter, der nur ein Spezialgelehrter ist, an: Beobachtung und Zergliederung [1]; „der Naturalismus besteht einzig in der experimentellen Methode, in der Beobachtung und Erfahrung, angewandt auf die Literatur" [2]) und: „heutzutage ist die wichtigste Eigenschaft des Romandichters der Sinn fürs Wirkliche... der Sinn fürs Wirkliche, das ist die Natur fühlen und sie so wiedergeben, wie sie ist." [3]) Zola als Theoretiker ist Anhänger Taines der die naturwissenschaftlichen Anschauungen Darwins auf die Kunst übertrug. Dessen Entwicklungsgesetze der Vererbung und Anpassung sollten auch hier gelten. Nicht der Mensch, der nach eigenem Willen sein Schicksal schafft, leidet, siegt oder zugrunde geht, sondern der Mensch als Ergebnis der Vererbung und Erziehung, als Ergebnis der Verhältnisse, unter denen er entstand und in denen er lebt, ist Gegenstand der künstlerischen Darstellung. Äußere Verhältnisse, landschaftliche, gesellschaftliche Umgebung (das „milieu") darzustellen mit möglichster Genauigkeit, und so das Wesen des einzelnen zu erklären, wird Aufgabe des Dichters. Dies ist die Lehre vom milieu: Persönlichkeit, Schicksal, Charakter des Menschen sind Ergebnisse der Einflüsse der Vergangenheit und der Außenwelt, die ihn durch Vererbung und Anpassung zu dem machen, was er ist. Wenn Taine den von Zola zum Leitwort seiner Thérèse Raquin erwählten schroffen Satz schrieb: „Tugend und Laster sind Produkte, wie Vitriol und Zucker" [4]), so schrieb Zola nicht minder schroff: „die Erblichkeit hat ihre Gesetze wie die Schwere" [5]), also Naturgesetze von unverbrüchlicher Gültigkeit. Nichts anderes soll der Dichter geben als "documents humains", Zeugnisse menschlicher Natur, wie der Botaniker solche pflanzlicher, der Zoologe solche tierischer Natur aufzeichnet: Zola machte für jeden seiner Romane eingehende Studien, sammelte gewaltige Stoffmengen, häufte Tatsachen auf Tatsachen. Trotz aller Theorie kam auch bei Zola die gestaltende Phantasie doch zu ihrem Rechte. Auch bei ihm machen schließlich die herbe Persönlichkeit, die starke Eigenart der Anschauung, die wenn auch verhaltene Leidenschaft der Schilderung, die innere Teilnahme am Geschilderten den Dichter. In den 20 Bänden der Rougon-Macquart ist sein Weltbild das einseitige des großen Pessi-

1) Le roman expérimental. Paris 1880. S. 48. 2) Ebd. S. 48. 3) Ebd. S. 208. 4) Taine berührt sich hier mit den naturwissenschaftlichen Anschauungen Liebigs, Vogts, Moleschotts. 5) „La fortune des Rougon". Paris 1871. In der Vorrede.

misten, aber auch das lebensvolle des großen Dichters. Der nur Beobachter und Zergliederer sein will, wird zum Dichter, der den Erscheinungen sinnbildliche Bedeutung verleiht. Solche Sinnbilder sind die Branntweinschenke im „Assommoir“, welche die ganze Umgebung vergiftet, das große Modehaus „Au bonheur des Dames“, das allen Kleinbetrieb aufsaugt, die riesigen Markthallen (le ventre de Paris), die das Leben von ganz Paris speisen. Nicht minder werden einzelne Gestalten zu Gattungsvertretern: seine Nana ist nicht eine, sondern die Courtisane, sein Claude (l'Oeuvre) nicht ein, sondern der Künstler. Industrie, Großhandel, Börse weiß er mit gewaltiger Kraft als unheimliche Schicksalsmächte zu schildern, denen die Menschen willenlos und rettungslos verfallen.

Wenn in der zweiten Hälfte der 80er Jahre der konsequente Naturalismus in seiner Kunstlehre auf Zola fußte und in seinem Sinne arbeitete, so trat seit Beginn der 90er Jahre ein neuer Einfluß hervor, der im Drama stark fühlbar der Bewegung neue Bahnen wies, der des Dichterphilosophen Friedrich Nietzsche (1844—1900). Ein Künstler der Sprache, ein Meister deutscher Prosa, hat er vielem, was die Zeit bewegte, feurigen Ausdruck verliehen und über das augenblickliche Begehren der Zeit hinaus neue Ziele gesetzt, neue Werte errichtet.

Seine Gedanken zeigen den Rückschlag gegen den herrschenden Pessimismus, gegen die allgemeine Demokratisierung des Lebens, gegen die durch Zola und Nachfolger auch in die Kunst eingedrungene Überschätzung der Natur- und Gesellschaftswissenschaft. Ein Rückschlag im Namen der Persönlichkeit, die sich ihres Wertes, ihrer Bedeutung neu bewußt wird, im Zeichen aristokratischer Weltanschauung, die gerade in der Ungleichheit menschlicher Art und Begabung die Quelle aller großen Leistungen sieht; ein Rückschlag zugunsten der Geisteswissenschaften, der gegen das Recht der Masse das Recht des Einzelnen, gegen die zum Herkommen gewordene Sittlichkeit eine neue Moral jenseits von Gut und Böse setzt. Dazu freudige Lebensbejahung, starker Glaube an die Schönheit, genug also, um eine gärende Jugend zu begeistern. Für Zola ist der Einzelne das Ergebnis der Verhältnisse, für Nietzsche sind die Verhältnisse geschaffen durch den großen Einzelnen. Auf diesen, nicht auf die Masse kommt es an; große Philosophen, Künstler, Männer der Tat hervorzubringen ist Aufgabe der Welt. Sein Hauptwerk, die philosophische Dichtung „Also sprach Zarathustra“ (1883—1892), bildet die Lehre vom Übermenschen aus, der eine höhere Gattung des Menschen ist. Ein neuer Mensch mit neuen Idealen, der über die bisher gültigen christlich-sozialen Anschauungen hinausschreitet zu neuen Gesetzen, wodurch dem Einzelnen allseitige Entwicklung seiner Fähigkeiten ermöglicht wird. Eine Auslese des Geistes, der Freiheit, der Schönheit soll herrschen, die Erde Eigentum und Dienerin heldischer Kraftmenschen sein. Das alles vorgetragen in gehobener Sprache, in prachtvollen Gleichnissen von überraschender sinnbildlicher Schönheit, meist in sinnspruchartig kurzer, schillernder Form, die sich genauer logischer Nachprüfung entzieht, die in ihrer

ewig wechselnden, immer sich wandelnden, durch Wohllaut und Schönheit sich einschmeichelnden Gestalt etwas von dem unwiderstehlichen Zauber des bewegten Meeres besitzt. Diese Lehre war ebenso verführerisch für Ichmenschen, die damit philosophisch vermummt nur der Eigensucht frönten, wie für edlere Geister, die vornehm gesinnt nach höherer Lebensgestaltung strebten. Aus der Kranken- und Stickluft des Naturalismus, aus der Zola-Pflege des Häßlichen und Alltäglichen führte Nietzsche auf Gipfel mit weiten Ausblicken, in frische Höhenluft und volle Sonne. Das war eine Befreiung für viele und nicht für die Schlechtesten unter der Jugend, die jauchzend der lockenden Stimme folgten. Freilich die Gefahr, sich als Übermenschen aufzuspielen und unter dem Deckmantel schöner aus Nietzsche gestohlener Sätze Kleinheit und Ichsucht zu verbergen, war groß. Der tiefe Ernst und die gewaltige Geistesbildung, der Untergrund aller Nietzscheschen Dichtung, welche der Meister sich in Jahrzehnten mühsamer Arbeit errungen, wurde leichthin beiseite geschoben. Die vielen „Übermenschen" im Drama und Roman der Zeit sind oft erbärmliche Kraftmeier, hohle Großsprecher und Nichtskönner, und ihr Übermenschentum oft in frecher Verkleidung so Niedrigmenschliches, daß es mit dem hochgespannten Ideale Nietzsches nicht das geringste gemein hat.

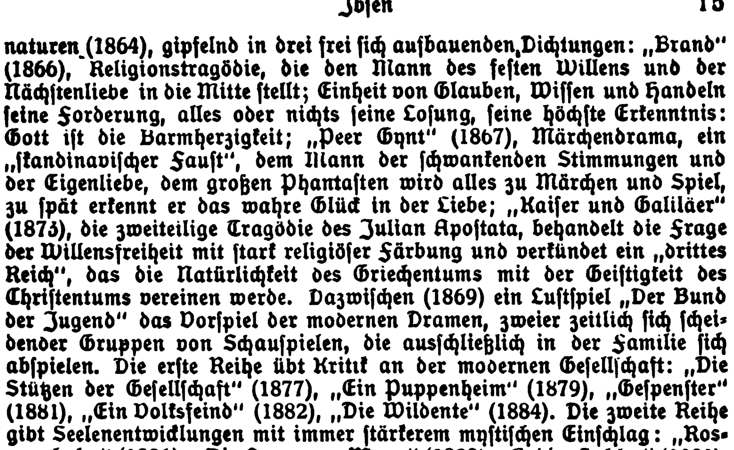
Henrik Ibsen (1828—1906) blieb, obschon jahrzehntelang im Auslande, zeitlebens Norweger. Zähe Schwerfälligkeit, in die Tiefe bohren, Sichverbeißen in sittliche Fragen sind ebenso echt norwegisch, wie für Ibsens Dichtung bezeichnend. Er ist Dichter der Innerlichkeit. „Alles, was ich gedichtet habe, hängt aufs engste zusammen mit dem, was ich durchlebt — wenn auch nicht erlebt habe. Jede neue Dichtung hat für mich selbst den Zweck gehabt, als geistiger Befreiungs- und Reinigungsprozeß zu dienen...

Leben heißt — dunkler Gewalten Spuk bekämpfen in sich.
Dichten — Gerichtstag halten über sein eigenes Ich." [1])

Inneres Durchleben menschlicher Probleme und das Gefühl der Mitverantwortlichkeit und Mitschuld haben ihn zum Dichter gemacht; seine sittlichen Forderungen sind die des hochgespannten Idealisten, seine künstlerischen Schilderungen die des überzeugten Realisten.

Abgesehen vom Erstling „Catilina" und wenig selbständigen Jugendwerken, welche in dem wirksamen Nibelungendrama „Nordische Heerfahrt" (1885) einen ersten Höhepunkt erreichen, folgen in der mittleren Zeit Dramen des Ringens mit den großen Fragen der Menschheit: eingeleitet durch Satire auf alles Herkömmliche in Liebe und Ehe „Die Komödie der Liebe" (1862), fortgesetzt durch „Die Kronprätendenten", die Gestaltung des Gegensatzes zwischen mannhaften Kraftmenschen und schwächlichen Vergleichs-

1) H. Ibsens Briefe, herausgegeben von Julius Elias und Halvdan Koth. Berlin [1904] S. Fischer. S. 290. An Ludwig Passarge. 16. VI. 1880.


naturen (1864), gipfelnd in drei frei sich aufbauenden Dichtungen: „Brand" (1866), Religionstragödie, die den Mann des festen Willens und der Nächstenliebe in die Mitte stellt; Einheit von Glauben, Wissen und Handeln seine Forderung, alles oder nichts seine Losung, seine höchste Erkenntnis: Gott ist die Barmherzigkeit; „Peer Gynt" (1867), Märchendrama, ein „skandinavischer Faust", dem Mann der schwankenden Stimmungen und der Eigenliebe, dem großen Phantasten wird alles zu Märchen und Spiel, zu spät erkennt er das wahre Glück in der Liebe; „Kaiser und Galiläer" (1873), die zweiteilige Tragödie des Julian Apostata, behandelt die Frage der Willensfreiheit mit stark religiöser Färbung und verkündet ein „drittes Reich", das die Natürlichkeit des Griechentums mit der Geistigkeit des Christentums vereinen werde. Dazwischen (1869) ein Lustspiel „Der Bund der Jugend" das Vorspiel der modernen Dramen, zweier zeitlich sich scheidender Gruppen von Schauspielen, die ausschließlich in der Familie sich abspielen. Die erste Reihe übt Kritik an der modernen Gesellschaft: „Die Stützen der Gesellschaft" (1877), „Ein Puppenheim" (1879), „Gespenster" (1881), „Ein Volksfeind" (1882), „Die Wildente" (1884). Die zweite Reihe gibt Seelenentwicklungen mit immer stärkerem mystischen Einschlag: „Rosmersholm" (1886), „Die Frau vom Meere" (1888), „Hedda Gabler" (1891), „[Ba]umeister Solneß" (1893), „Klein Eyolf" (1894), „John Gabriel Bork[man]" (1896), „Wenn wir Toten erwachen" (1899).

[...]gibt eine bis dahin auf der Bühne nie erreichte Kleinmalerei; [...]elregungen der menschlichen Seele legt er bis ins letzte dar. Den [ein]zelnen Menschen beobachtet und beschreibt er mit der Genauigkeit des Naturforschers. Wohl kennt auch er, wie Zola, Macht und Bedeutung der Vererbung (sie steht im Mittelpunkt seines furchtbarsten Dramas „Gespenster") und der Umgebung für den Einzelnen. Aber ungleich Zola, der immer auf Typisches (Stand, Beruf, Gesellschaftsschicht) hinarbeitet, fesselt ihn vor allem die Persönlichkeit. So handelt es sich fast immer um innere Vorgänge. Wie Goethe in „Iphigenie" und „Tasso" gibt auch Ibsen Seelendramen, allerdings nicht heldischer Ausnahmenaturen, sondern alltäglicher Menschen. Die äußeren Geschehnisse möglichst beschränkend, führt er gerne nur die letzte Stufe der Handlung vor, alles früher Geschehene nach und nach, scheinbar nebenbei mitteilend, beides mit einer technischen Meisterschaft, die Erstaunen und Bewunderung weckt. All das: seine Menschenschilderung, seine auf möglichste Wirklichkeitstreue bedachte Darstellung, seine Kunst des Aufbaues, seine Anwendung eines dem Leben abgelauschten Prosadialoges, macht Ibsen zum Naturalisten und als Naturalist zum Neuerer im Drama, wie Zola im Roman. Aber Ibsen greift über den Naturalismus hinaus, indem er sittliche Fragen stellt und zu lösen versucht, Werturteile fällt, Schuld und Sühne in Zusammenhang setzt und



ewig wechselnden, immer sich wandelnden, durch Wohllaut und Schönheit sich einschmeichelnden Gestalt etwas von dem unwiderstehlichen Zauber des bewegten Meeres besitzt. Diese Lehre war ebenso verführerisch für Ichmenschen, die damit philosophisch vermummt nur der Eigensucht frönten, wie für edlere Geister, die vornehm gesinnt nach höherer Lebensgestaltung strebten. Aus der Kranken- und Stickluft des Naturalismus, aus der Zola-Pflege des Häßlichen und Alltäglichen führte Nietzsche auf Gipfel mit weiten Ausblicken, in frische Höhenluft und volle Sonne. Das war eine Befreiung für viele und nicht für die Schlechtesten unter der Jugend, die jauchzend der lockenden Stimme folgten. Freilich die Gefahr, sich als Übermenschen aufzuspielen und unter dem Deckmantel schöner aus Nietzsche gestohlener Sätze Kleinheit und Ichsucht zu verbergen, war groß. Der tiefe Ernst und die gewaltige Geistesbildung, der Untergrund aller Nietzscheschen Dichtung, welche der Meister sich in Jahrzehnten mühsamer Arbeit errungen, wurde leichthin beiseite geschoben. Die vielen „Übermenschen" im Drama und Roman der Zeit sind oft erbärmliche Kraftmeier, hohle Großsprecher und Nichtskönner, und ihr Übermenschentum oft in frecher Verkleidung so Niedrigmenschliches, daß es mit dem hochgespannten Ideale Nietzsches nicht das geringste gemein hat.

Henrik Ibsen (1828—1906) blieb, obschon jahrzehntelang im Auslande, zeitlebens Norweger. Zähe Schwerfälligkeit, in die Tiefe bohren, Sichverbeißen in sittliche Fragen sind ebenso echt norwegisch, wie für Ibsens Dichtung bezeichnend. Er ist Dichter der Innerlichkeit. „Alles, was ich gedichtet habe, hängt aufs engste zusammen mit dem, was ich durchlebt — wenn auch nicht erlebt habe. Jede neue Dichtung hat für mich selbst den Zweck gehabt, als geistiger Befreiungs- und Reinigungsprozeß zu dienen...

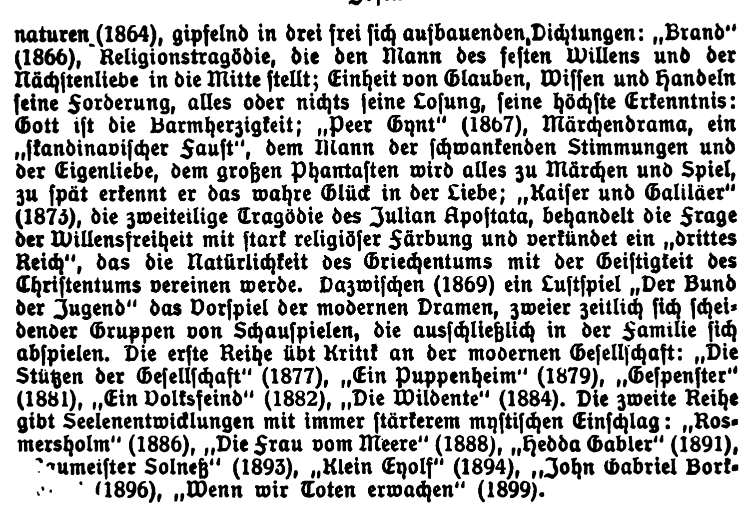
Leben heißt — dunkler Gewalten
Spuk bekämpfen in sich.

Dichten — Gerichtstag halten
über sein eigenes Ich." [1])

Inneres Durchleben menschlicher Probleme und das Gefühl der Mitverantwortlichkeit und Mitschuld haben ihn zum Dichter gemacht; seine sittlichen Forderungen sind die des hochgespannten Idealisten, seine künstlerischen Schilderungen die des überzeugten Realisten.

Abgesehen vom Erstling „Catilina" und wenig selbständigen Jugendwerken, welche in dem wirksamen Nibelungendrama „Nordische Heerfahrt" (1885) einen ersten Höhepunkt erreichen, folgen in der mittleren Zeit Dramen des Ringens mit den großen Fragen der Menschheit: eingeleitet durch Satire auf alles Herkömmliche in Liebe und Ehe „Die Komödie der Liebe" (1862), fortgesetzt durch „Die Kronprätendenten", die Gestaltung des Gegensatzes zwischen mannhaften Kraftmenschen und schwächlichen Vergleichs-

1) H. Ibsens Briefe, herausgegeben von Julius Elias und Halvdan Koth. Berlin [1904] S. Fischer. S. 290. An Ludwig Passarge. 16. VI. 1880.


naturen (1864), gipfelnd in drei frei sich aufbauenden Dichtungen: „Brand" (1866), Religionstragödie, die den Mann des festen Willens und der Nächstenliebe in die Mitte stellt; Einheit von Glauben, Wissen und Handeln seine Forderung, alles oder nichts seine Losung, seine höchste Erkenntnis: Gott ist die Barmherzigkeit; „Peer Gynt" (1867), Märchendrama, ein „skandinavischer Faust", dem Mann der schwankenden Stimmungen und der Eigenliebe, dem großen Phantasten wird alles zu Märchen und Spiel, zu spät erkennt er das wahre Glück in der Liebe; „Kaiser und Galiläer" (1873), die zweiteilige Tragödie des Julian Apostata, behandelt die Frage der Willensfreiheit mit stark religiöser Färbung und verkündet ein „drittes Reich", das die Natürlichkeit des Griechentums mit der Geistigkeit des Christentums vereinen werde. Dazwischen (1869) ein Lustspiel „Der Bund der Jugend" das Vorspiel der modernen Dramen, zweier zeitlich sich scheidender Gruppen von Schauspielen, die ausschließlich in der Familie sich abspielen. Die erste Reihe übt Kritik an der modernen Gesellschaft: „Die Stützen der Gesellschaft" (1877), „Ein Puppenheim" (1879), „Gespenster" (1881), „Ein Volksfeind" (1882), „Die Wildente" (1884). Die zweite Reihe gibt Seelenentwicklungen mit immer stärkerem mystischen Einschlag: „Rosmersholm" (1886), „Die Frau vom Meere" (1888), „Hedda Gabler" (1891), „[illegible]umeister Solneß" (1893), „Klein Eyolf" (1894), „John Gabriel Bork[illegible]" (1896), „Wenn wir Toten erwachen" (1899).

[illegible] gibt eine bis dahin auf der Bühne nie erreichte Kleinmalerei; [illegible]elregungen der menschlichen Seele legt er bis ins letzte dar. Den [illegible]zelnen Menschen beobachtet und beschreibt er mit der Genauigkeit des Naturforschers. Wohl kennt auch er, wie Zola, Macht und Bedeutung der Vererbung (sie steht im Mittelpunkt seines furchtbarsten Dramas „Gespenster") und der Umgebung für den Einzelnen. Aber ungleich Zola, der immer auf Typisches (Stand, Beruf, Gesellschaftsschicht) hinarbeitet, fesselt ihn vor allem die Persönlichkeit. So handelt es sich fast immer um innere Vorgänge. Wie Goethe in „Iphigenie" und „Tasso" gibt auch Ibsen Seelendramen, allerdings nicht heldischer Ausnahmenaturen, sondern alltäglicher Menschen. Die äußeren Geschehnisse möglichst beschränkend, führt er gerne nur die letzte Stufe der Handlung vor, alles früher Geschehene nach und nach, scheinbar nebenbei mitteilend, beides mit einer technischen Meisterschaft, die Erstaunen und Bewunderung weckt. All das: seine Menschenschilderung, seine auf möglichste Wirklichkeitstreue bedachte Darstellung, seine Kunst des Aufbaues, seine Anwendung eines dem Leben abgelauschten Prosadialoges, macht Ibsen zum Naturalisten und als Naturalist zum Neuerer im Drama, wie Zola im Roman. Aber Ibsen greift über den Naturalismus hinaus, indem er sittliche Fragen stellt und zu lösen versucht, Werturteile fällt, Schuld und Sühne in Zusammenhang setzt und

Persönlichkeiten schafft, während der Naturalismus nur darstellen und schildern, nicht aber urteilen oder gar richten will, sich mit dem naturgesetzlichen Zusammenhang von Ursache und Wirkung begnügt und im Einzelnen möglichst die Gattung herausarbeitet.

Ibsens große Wirkungen auf das deutsche Drama gingen von den modernen Schauspielen, besonders von den fünf gesellschaftskritischen aus. Vorbildlich durch die rücksichtslose, von aller herkömmlichen Schönfärberei freie Behandlung von Fragen des heutigen Gesellschafts- und Geisteslebens, spiegelte er den Kampf einer neuen Zeit, die für ihren Glauben, ihre Forderungen, ihre Ideale noch keine festen Formen gefunden hat, mit einer absterbenden, deren Lebensanschauung nirgends mehr genügte. Er lehrte die Notwendigkeit rastloser Arbeit, eine neue Sittlichkeit, einen neuen Glauben, eine Weltanschauung eigener Verantwortlichkeit. Er gab formal eine neue Technik, die sich für die Darstellung verwickelter moderner Fragen als ein brauchbares Werkzeug erwies, die Ausbildung einer naturgetreuen Gesprächsform, die scheinbar zufällig und alltäglich doch die Zwecke des Dramas nie aus dem Auge läßt. Er verwertete endlich eine ungemein scharfe und eindringliche Seelenbeobachtung für alle (auch die nebensächlichen) Gestalten. In all dem hat das deutsche Drama von Ibsen gelernt.

Je älter Ibsen wurde, um so trüber färbte sich sein Weltbild: hoffnungslos schien ihm der Kampf gegen Unwahrheit und Unechtheit des modernen Lebens. „Wenn wir Toten erwachen" gibt ein tiefpessimistisches Geständnis: Wertlos und sinnlos ist die Kunst, hilflos dem Leben gegenüber. Der große Individualist Ibsen hat das Recht, seine Eigenart bis ins letzte auszubilden. Aber auch wir haben das Recht, auf diesem letzten Weg ihm die Gefolgschaft zu verweigern bei aller Liebe für das, was er geschaffen. Wir folgen nicht, wenn er uns einreden will, das Leben müsse über die Kunst siegen, da es sonst auf ihre Kosten verkümmere. Kunst und Leben lassen sich nicht so einander gegenüberstellen. Kunst ist die schönste Blüte des Lebens, seine Erhöhung, seine Verewigung und Vergöttlichung. Kunst und Leben erscheinen uns nicht als zwei Gewalten, die sich bekämpfen, sondern die in inniger Durchdringung sich fördern. Je reicher, voller, vielseitiger das Leben sich gestaltet, um so reicher, voller, vielseitiger auch die ihm entblühende Kunst, und je wertvoller und mannigfaltiger die Gebilde der Kunst uns umgeben, um so wertvoller und mannigfaltiger gestalten sie wiederum unser Leben. Dieses innige Wechselverhältnis zeigen



alle Zeiten, da die Kunst blühte, und auch Ibsen selber ist als Künstler da am stärksten, wo er, am reichsten vom Leben befruchtet, dem Leben am nächsten steht. Nicht der verbitterte, die Welt aus dem Schmollwinkel des Vereinsamten betrachtende alte Ibsen, der jugendkühne Neuerer, der manneskräftige Kämpfer hat der europäischen Dichtung und am meisten der deutschen neue Ziele gesteckt, neue Bahnen gewiesen. Auf ihnen wollen wir nun den bedeutendsten Vertreter des deutschen Naturalismus, Gerhart Hauptmann, begleiten und dabei verfolgen, wie dieser sich in späteren Werken loslöst aus den allzu engen Schranken einer bloß naturalistischen Wirklichkeitsdarstellung und in freieren phantastischen Gebilden als Dichter gestaltet, was den Menschen beschäftigt. Denn alle seine Dramen wollen, wie er selber aussprach, verstanden werden „als natürlicher Ausdruck seiner Persönlichkeit".

2. Gerhart Hauptmanns erstes Auftreten.

Ibsen wurde vielfach in Deutschland als unentwegter Naturalist bekämpft oder gefeiert. Sicher mit Unrecht. Auch die alltäglichen Redensarten, das scheinbar Zufällige seiner Gesprächsführung dienen bestimmten künstlerischen Zwecken. Solche zu verfolgen, galt aber den jungen Stürmern in Deutschland als herkömmlich, darum veraltet und unwahr. Sie verkündeten eine neue, ganz naturalistische, d. h. ausschließlich die Wirklichkeit spiegelnde Kunst, und entfalteten stolz das Banner des „konsequenten Realismus". Die so in der Übertragung der Lehren Zolas aufs Drama das Heil sahen, waren die Freunde Arno Holz und Johannes Schlaf, und Gerhart Hauptmann in seinen Anfängen. Wie Holz Zolas Theorie ins Ungeheuerliche steigerte, wurde schon angedeutet. Hauptmann aber schrieb vor sein erstes Drama die Widmung: „Bjarne P. Holmsen, dem konsequentesten Realisten, Verfasser von 'Papa Hamlet', zugeeignet in freudiger Anerkennung der durch sein Buch empfangenen entscheidenden Anregung." Als „Bjarne P. Holmsen" veröffentlichten Holz und Schlaf ihr erstes Buch, und Hauptmann hat ihr Schlagwort vom „konsequenten Realismus" bezeichnenderweise gesteigert zum „konsequentesten Realismus".

„Papa Hamlet" enthält drei novellistische Skizzen, die sich als Übersetzungen aus dem Norwegischen ausgeben. Kleine scharf beobachtete Einzelheiten, mühselige, überlange, aber genaue Zustandsschilderungen. Auch

Persönlichkeiten schafft, während der Naturalismus nur darstellen und schildern, nicht aber urteilen oder gar richten will, sich mit dem naturgesetzlichen Zusammenhang von Ursache und Wirkung begnügt und im Einzelnen möglichst die Gattung herausarbeitet.

Ibsens große Wirkungen auf das deutsche Drama gingen von den modernen Schauspielen, besonders von den fünf gesellschaftskritischen aus. Vorbildlich durch die rücksichtslose, von aller herkömmlichen Schönfärberei freie Behandlung von Fragen des heutigen Gesellschafts- und Geisteslebens, spiegelte er den Kampf einer neuen Zeit, die für ihren Glauben, ihre Forderungen, ihre Ideale noch keine festen Formen gefunden hat, mit einer absterbenden, deren Lebensanschauung nirgends mehr genügte. Er lehrte die Notwendigkeit rastloser Arbeit, eine neue Sittlichkeit, einen neuen Glauben, eine Weltanschauung eigener Verantwortlichkeit. Er gab formal eine neue Technik, die sich für die Darstellung verwickelter moderner Fragen als ein brauchbares Werkzeug erwies, die Ausbildung einer naturgetreuen Gesprächsform, die scheinbar zufällig und alltäglich doch die Zwecke des Dramas nie aus dem Auge läßt. Er verwertete endlich eine ungemein scharfe und eindringliche Seelenbeobachtung für alle (auch die nebensächlichen) Gestalten. In all dem hat das deutsche Drama von Ibsen gelernt.

Je älter Ibsen wurde, um so trüber färbte sich sein Weltbild: hoffnungslos schien ihm der Kampf gegen Unwahrheit und Unechtheit des modernen Lebens. „Wenn wir Toten erwachen" gibt ein tiefpessimistisches Geständnis: Wertlos und sinnlos ist die Kunst, hilflos dem Leben gegenüber. Der große Individualist Ibsen hat das Recht, seine Eigenart bis ins letzte auszubilden. Aber auch wir haben das Recht, auf diesem letzten Weg ihm die Gefolgschaft zu verweigern bei aller Liebe für das, was er geschaffen. Wir folgen nicht, wenn er uns einreden will, das Leben müsse über die Kunst siegen, da es sonst auf ihre Kosten verkümmere. Kunst und Leben lassen sich nicht so einander gegenüberstellen. Kunst ist die schönste Blüte des Lebens, seine Erhöhung, seine Verewigung und Vergöttlichung. Kunst und Leben erscheinen uns nicht als zwei Gewalten, die sich bekämpfen, sondern die in inniger Durchdringung sich fördern. Je reicher, voller, vielseitiger das Leben sich gestaltet, um so reicher, voller, vielseitiger auch die ihm entblühende Kunst, und je wertvoller und mannigfaltiger die Gebilde der Kunst uns umgeben, um so wertvoller und mannigfaltiger gestalten sie wiederum unser Leben. Dieses innige Wechselverhältnis zeigen



Zeiten, da die Kunst blühte, und auch Ibsen selber ist als Künstler ım stärksten, wo er, am reichsten vom Leben befruchtet, dem Leben nächsten steht. Nicht der verbitterte, die Welt aus dem Schmoll-kel des Vereinsamten betrachtende alte Ibsen, der jugendkühne ıerer, der manneskräftige Kämpfer hat der europäischen Dichtung am meisten der deutschen neue Ziele gesteckt, neue Bahnen ge-sen. Auf ihnen wollen wir nun den bedeutendsten Vertreter des tschen Naturalismus, Gerhart Hauptmann, begleiten und dabei folgen, wie dieser sich in späteren Werken loslöst aus den allzu engen ranken einer bloß naturalistischen Wirklichkeitsdarstellung und in eren phantastischen Gebilden als Dichter gestaltet, was den Menschen häftigt. Denn alle seine Dramen wollen, wie er selber aussprach, 'tanden werden „als natürlicher Ausdruck seiner Persönlichkeit".

2. Gerhart Hauptmanns erstes Auftreten.

Ibsen wurde vielfach in Deutschland als unentwegter Naturalist impft oder gefeiert. Sicher mit Unrecht. Auch die alltäglichen ıensarten, das scheinbar Zufällige seiner Gesprächsführung dienen immten künstlerischen Zwecken. Solche zu verfolgen, galt aber den gen Stürmern in Deutschland als herkömmlich, darum veraltet unwahr. Sie verkündeten eine neue, ganz naturalistische, d. h. schließlich die Wirklichkeit spiegelnde Kunst, und entfalteten stolz Banner des „konsequenten Realismus". Die so in der Übertragung Lehren Zolas aufs Drama das Heil sahen, waren die Freunde no Holz und Johannes Schlaf, und Gerhart Hauptmann seinen Anfängen. Wie Holz Zolas Theorie ins Ungeheuerliche zerte, wurde schon angedeutet. Hauptmann aber schrieb vor sein es Drama die Widmung: „Bjarne P. Holmsen, dem konsequentesten ılisten, Verfasser von 'Papa Hamlet', zugeeignet in freudiger An-:nnung der durch sein Buch empfangenen entscheidenden Anre-ıg." Als „Bjarne P. Holmsen" veröffentlichten Holz und Schlaf ihr es Buch, und Hauptmann hat ihr Schlagwort vom „konsequenten ılismus" bezeichnenderweise gesteigert zum „konsequentesten Re-ımus".

„Papa Hamlet" enthält drei novellistische Skizzen, die sich als Über-ıngen aus dem Norwegischen ausgeben. Kleine scharf beobachtete Einzel-en, mühselige, überlange, aber genaue Zustandsschilderungen. Auch



in der Erzählung die Personen sprechend eingeführt, ihr Sprechen oft
Murmeln und Stammeln. Also ängstlich genaue Wiedergabe des Le
mit allen Zufälligkeiten; allerdings auch, darin künstlerisch-wertvoll,
Fähigkeit, starke Stimmungen zu erzielen und festzuhalten. So schi
die Erzählung „Ein Tod" nervenpeinigend, wie in der Nacht nach ei
Studentenduell zwei Freunde am Bett des tödlich Verwundeten wa
und wie dieser stirbt. Nicht minder folgerichtig wird dieser neue „Se
denstil" im Drama angewandt in der von den Freunden gemeinsam
faßten „Familie Selicke" (1890), das allerdings erst nach Hauptm
Erstlingsdrama gleich diesem und Tolstois „Macht der Finsternis"
der Freien Bühne in Berlin aufgeführt wurde.

Gerhart (Johann Robert) Hauptmann ist geboren am 15.
vember 1862 in Obersalzbrunn, einem mittelschlesischen Badeort,
jüngstes der vier Kinder eines Gasthofsbesitzers. Seit Ostern 1
besuchte er die Realschule in Breslau, verließ jedoch die Anstalt,
die Verhältnisse der Familie sich verschlechterten, Ostern 1878.
sollte er bei dem streng herrnhutisch gesinnten Onkel Gustav Schu
Landwirt werden, bezog aber schon Herbst 1880 in Breslau
Kunstschule als Bildhauer. Ein eigenwilliger, zeitweise wegen Un
mäßigkeit vom Unterricht ausgeschlossener Schüler, verließ er
anderthalb Jahren die Akademie, da er als schwindsüchtig galt.
alistische Jugenddichtungen: ein Ingeborg-Drama im Anschluß
Tegnérs Fritjofssage, ein Hermann-Epos, ein Hermann-Schausp
„Germanen und Römer" blieben ungedruckt. Er studierte in J
mit seinem später gleichfalls als Dichter hervorgetretenen Bru
Karl Naturwissenschaften; fuhr dann, um die Welt kennen zu ler
von Hamburg um Spanien herum nach Marseille und nach Ge
ging wieder mit Karl nach Neapel und Capri und wandte sich
Rom aufs neue zur Bildhauerei. Mai 1885 vermählte er sich
Marie Thienemann, das junge Paar lebte zuerst in Berlin, d
vier Jahre in Erkner. Jetzt trat er in regen Verkehr mit Schriftstel
und Dichtern, wie Adalbert von Hanstein, Max Kretzer, Leo B
Bruno Wille, Wilhelm Bölsche, und beteiligte sich eifrig an dem
sturz planenden Literaturverein „Durch". Im Sommer 1888
er mit Bruder Karl in Zürich naturwissenschaftliche und phil
phische Studien. Ein (verlorenes) Drama „Das Erbe des Tiber
wurde von den Bühnen abgewiesen, ein erzählendes Gedicht „
methidenlos", 1885 gedruckt, vom Dichter zurückgezogen, eine Ged
sammlung, „Das bunte Buch", kam infolge Konkurses des Verle
überhaupt nicht an die Öffentlichkeit.



„Promethidenlos" enthält schon in der einen Widmung die für des Jünglings Auffassung der Dichtung bezeichnenden Stellen:

„Die Kühnheit ist des Sängers erste Pflicht ..."
„Wer alles singt, der kann auch alles wagen".

Weitere Strophen geben seine Absage an den „Mann der milden Träne, du Mann des Glückes, du zufriedner Mann". Eine jugendlich unreife Dichtung von wenig künstlerischem, höherem Persönlichkeitswert. Wie seine Fahrt um Spanien nach Italien den Rahmen bietet, so fanden seine inneren Kämpfe, seine pessimistische Weltanschauung darin Ausdruck. Verstand und Geldgier herrschen überall, alles geistige Streben wird verhöhnt. Weltschmerz im Sinne Byrons, das Vorbild „Ritter Harolds Pilgerfahrt" oft mit Händen zu greifen. Dem Helden Selin verspricht nach verkümmerter Jugend die Bildhauerei Befreiung; doch auch in ihrem Tempel herrschen Krämer und Lumpen; da naht als größere Befreierin die Dichtkunst: „Hinaus, hinaus! mein Tempel ist die Erde!" Die dreizehn Gesänge, in erst strengen, später freieren Stanzen weisen schlechte Reime und Bilder, Unklarheiten des Ausdrucks, schwerverständliche Allegorien zur Genüge auf. Die Fahrt, die soviel Niedertracht, Elend und Laster zeigt, wandelt Selin vom selbstsüchtigen Ichmenschen zum mit andern tief Mitleidenden, weiter zum endgültig Entsagenden. Bis hierher ist er des Dichters Ebenbild. Dann trennen sich die Wege: Selin durch stets neue Hoffnungen zu stets neuen Enttäuschungen geführt, verflucht und zerbricht die Laute.

Hauptmann selbst folgte der Mahnung im 12. Gesange: „Kannst du entsagen?... Singe, dichte!... Ström' aus dein Herzblut!" Entsagung auf eigenes Glück wie auf Heldentum macht den Dichter zum Dichter des Mitleids, der sein Herzblut verströmt, ohne nach Erfolg und Wirkung zu fragen: das Beste Hauptmanns sind die aus tiefem Mitleid geborenen Werke, die Höhepunkte seiner dramatischen und seiner erzählenden Dichtung „Die Weber" und „Emanuel Quint, der Narr in Christo". — Die Lyrik seiner Frühzeit hat Hauptmann gesammelt in „Das bunte Buch" (1888), in wenigen Abzügen bei seinen Freunden erhalten.

Ich kenne es nur aus dürftigen Proben bei Schlenther [1]); es erscheint schwächlich und unbedeutend. Neuerdings wurde wiederholt daraus gedruckt [2]) die mit starken Mitteln arbeitende düstere „Vision im Grunewald, Die Selbstmörder", deren Geisterchor in der Sturmnacht dem „graunvollen Chaos" der Großstadt flucht, und „Im Nachtzug", das noch überschwenglich, doch schon anschaulicher „das Lied von unserm Jahrhundert" singt. Vom „Mondscheinreich" und „Zauber der Nacht" will der Dichter nichts mehr wissen. Alle Romantik versinkt vor dem „heiligen Lied" der maschinenbeherrschten Jetzt-

---

1) Paul Schlenther. Gerhart Hauptmann. Leben und Werke. Berlin 1912. S. 37—40. 2) Allg. Dtsch. Universitätsztg. I. 1887, Nr. 7 u. 21. Literarisches Echo (1901). III. Sp. 522 ff. Hans Benzmann, Moderne deutsche Lyrik. Leipzig 1903. S. 257—261.

zeit; Herz und Kunst gehören der Gegenwart und in ihr den Armen und Unterdrückten, dem „rauhen blutdürstenden Geschlecht mit schwieligen Händen und Herzen", das dies große Maschinenzeitalter mit seiner Arbeit geschaffen.

Anfang 1889 lernte Hauptmann Holz und Schlaf kennen, ihre Theorie und ihre Dichtung wirkten stark auf ihn, und nun fand er seine eigene „neue" Weise. Jetzt griff er zum Drama; die Form, welche Menschen selbstsprechend, selbsthandelnd vorführt, sie als Natur wirken läßt, erschien dem konsequenten Realismus als die natürlichste. Schon in „Papa Hamlet" ist Gespräch und Selbstgespräch die Hauptsache, die erzählenden Verbindungsglieder klingen häufig wie szenische Angaben. Holz und Schlaf zogen die Folgerung in „Familie Selicke," noch vor ihnen Hauptmann in seinem Drama „Vor Sonnenaufgang", das Zustände und Vorgänge aus der Salzbrunner Heimat naturalistisch gestaltet.

Bevor wir darauf eingehen, seien die Sätze angeführt, mit denen Hauptmann seine Gesammelten Werke[1]) einleitet, und worin er sich über seine Auffassung des Dramas ausspricht:

Allem Denken liegt Anschauung zugrunde. Auch ist das Denken ein Ringen: also dramatisch. Jeder Philosoph, der das System seiner logischen Konstruktionen vor uns hinstellt, hat es aus Entscheidungen errichtet, die er in den Parteistreitigkeiten der Stimmen seines Innern getroffen hat: demnach halte ich das Drama für den Ausdruck ursprünglicher Denktätigkeit auf hoher Entwicklungsstufe, freilich ohne daß jene Entscheidungen getroffen werden, auf die es dem Philosophen ankommt.

Aus dieser Anschauungsart ergeben sich Reihen von Folgerungen, die das Gebiet des Dramas über das der herrschenden Dramaturgien nach allen Seiten hin unendlich erweitern, so daß nichts, was sich dem äußern oder innern Sinn darbietet, von dieser Denkform, die zur Kunstform geworden ist, ausgeschlossen werden kann.

So viel und nicht mehr will ich sagen zum Geleit dieser ersten Sammlung meiner dramatischen Arbeiten: sie wollen verstanden werden als natürlicher Ausdruck einer Persönlichkeit. Im übrigen muß es ihnen überlassen bleiben, ihr Leben, wie bisher, zwischen Liebe und Haß selbst durchzusetzen."

In diesen nicht übermäßig klaren Sätzen ist dreierlei für uns wichtig. 1. Als echte Künstlernatur sieht Hauptmann das Erste, Ursprüngliche in der Anschauung, auf der erst alles Denken sich aufbaue. Dies Denken aber faßt er, wiederum durchaus künstlerisch und anschaulich,

---

1) Berlin 1906, 6 Bände, Bd. I; nicht wiederholt in der Volksausgabe Berlin 1912, 6 Bände, auch nicht in der Jubiläumsausgabe, Berlin 1921. 8 Bände.

nicht als logisches Aneinanderreihen von Schlüssen, sondern als Ringen, als Kampf verschiedener Stimmen gegeneinander, so daß ihm das Drama als der (künstlerische) Ausdruck solcher ursprünglicher Denktätigkeit erscheint; 2. diese zur Kunstform gewordene Denkform, das Drama, kennt keine Grenzen; ihr Gebiet, schlechthin unendlich, umfaßt alles, was sich dem äußern oder innern Sinn darbietet; 3. seine Dramen wollen verstanden sein als natürlicher Ausdruck einer Persönlichkeit, eben Gerhart Hauptmanns. Einer strengen Prüfung würden diese Sätze kaum standhalten; sie sollen uns nur als vom Dichter selbst gegebene Richtschnur gelten, wonach wir sein Schaffen beurteilen.

„Vor Sonnenaufgang", geschrieben im Frühling 1889, entfesselte bei der Uraufführung[1]) einen wüsten Kampf um die neue Kunst des Naturalismus; erbittert platzten Anhänger, die in dem Werke den Sonnenaufgang einer neuen Kunst, und Gegner aufeinander, die darin den Untergang aller Dichtung sahen. Heute erkennt ein gerecht gewordenes Urteil Vorzüge wie Schwäche des kraftvollen Erstlings. Hauptmann selbst betont im Untertitel „Soziales Drama" die Gesellschaftsschilderung als das Wichtigste. Diese wird zur herben Anklage, doch ist hier dem Dichter weder jene großartige Darstellung einer bestimmten sozialen Schicht, wie später in „Die Weber", noch eine auf Klassengegensätzen sich aufbauende Handlung gelungen. Diese schlesischen, durch die Kohle unter ihren Feldern schwerreich gewordenen Bauern, die in Völlerei und Sinnlichkeit entarten, zeigen einen Einzelfall, keine durchgehende Erscheinung. Von sozialem Mitgefühl erfüllt, von sozialen Ideen beherrscht, tritt Alfred Loth in ihren Kreis;[2]) volkswirtschaftliche Studien über die Lage der schlesischen Kohlenarbeiter haben ihn hergeführt und er spricht viel über soziale Fragen. Die grauenhafte Häufung widerlicher Verkommenheit ist weniger ein „soziales Drama" als eine „Familienkatastrophe"[3]), die der Trinkerfamilie Krause.

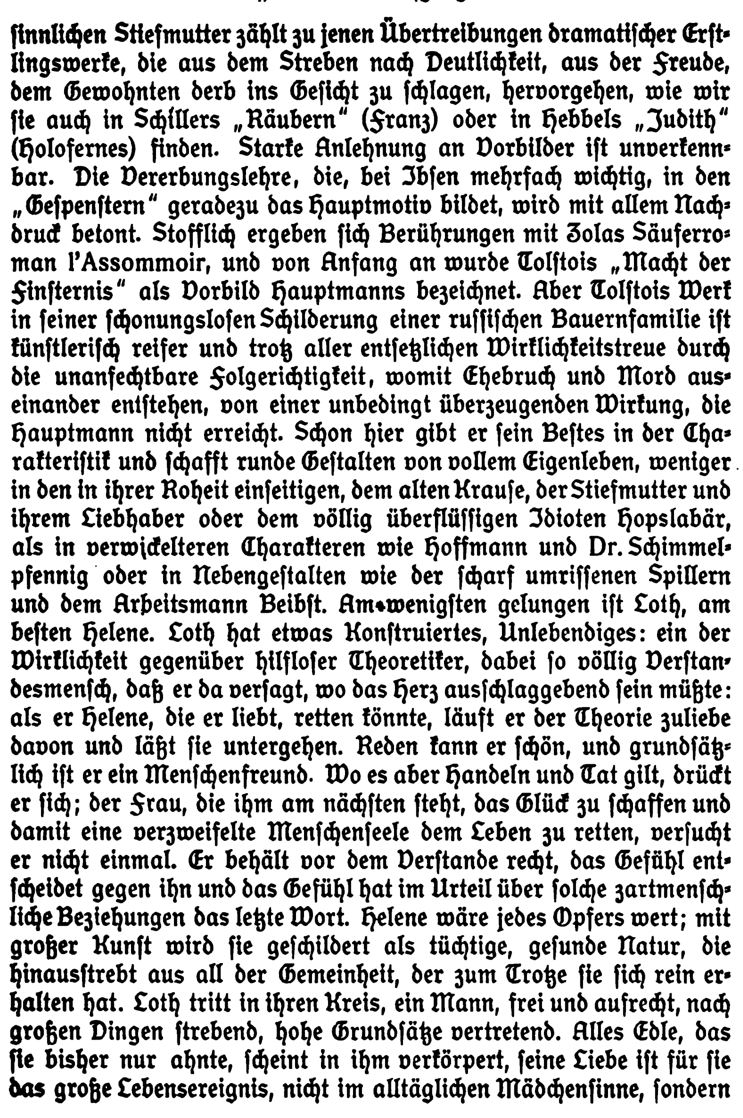
Der alte Bauer, als Gewohnheitssäufer Tag und Nacht beim Schnaps im Wirtshaus, will, trunken heimkehrend, sich an seiner jüngeren Tochter unzüchtig vergreifen. Auch die ältere Tochter trinkt (erbliche Belastung!); ihr erstes Kind ist dreijährig am Schnapsgenuß gestorben, ihr zweites

---

1) Durch die „Freie Bühne", 20. Okt. 1889 im Berliner Lessingtheater. Erstdruck Sommer 1889. 2) Loths soziale Anschauungen sind die des Dichters, der in Zürich viel mit August Forel, dem Bekämpfer des Alkohols, und seinen Anhängern verkehrte. 3) So bezeichnete Hauptmann sein nächstes Stück „Das Friedensfest".

kommt im letzten Akte tot zur Welt. Ihr Mann, Ingenieur Hoffmann, Spekulant schlimmster Art, der sie des Geldes wegen geheiratet und sich durch sittlich bedenkliche Geschäfte rasch vorwärts gebracht, trinkt einstweilen noch mäßig, versucht aber die Schwägerin durch gutberechnete weichmütige Redensarten gefügig zu machen, allerdings ebensowenig mit Erfolg als der brutale Vater. Dessen zweite Frau lebt im Ehebruch mit einem Nachbar, den sie ihrer Stieftochter als Bräutigam verkuppeln will, bauernstolz, dumm und grenzenlos eingebildet, darin bestärkt von der Gesellschafterin, Frau Spiller, einer boshaften Klatschbase und schmarotzenden Heuchlerin. In all dieser Gemeinheit ist nur die jüngere Tochter Helene rein geblieben. Frei vom Erblaster der Familie, auf Wunsch der verstorbenen Mutter in herrnhutischen Anstalten erzogen, hat sie ihr Empfinden keusch bewahrt, obgleich der vertierte Vater, der heuchlerische Schwager, der mit der Stiefmutter ehebrecherisch verbundene Nachbar ihr nachstellen. Ihr macht der Schwärmer Loth, ein Jugendfreund Hoffmanns, den stärksten Eindruck. Seine idealen Bestrebungen, seine weltfremde Grundsatzreiterei — hält er doch am Abendessen eine Brandrede gegen den Alkoholismus, ahnungslos, daß er mitten in einer Trinkerfamilie sitzt — gewinnen sie rasch; im Vergleich zu ihrer Umgebung erscheint er als höheres Wesen, selbst seine Forderung, die Frau müsse als erste dem Manne ihre Liebe bekennen, erfüllt sie. Er will mit ihr eine vorbildliche Ehe schließen, deren erstes Gebot für ihn die Vererbung voller Gesundheit des Leibes und der Seele, wie er sie vom Vater erhalten, an weitere Geschlechter ist. Da öffnet ihm sein Studienfreund, Arzt Schimmelpfennig, der die Wöchnerin behandelt, die Augen. Loth ist sofort entschlossen, Helene zu verlassen; die Grundsätze siegen über die Liebe trotz der Beteuerung des ärztlichen Freundes „es gibt Ausnahmen", und obschon er in Helene eine solche Ausnahme vor sich hat. Er nimmt schriftlichen Abschied. Helene, die jetzt die ganze bodenlose Gemeinheit ihrer Umgebung erkannt und die letzte Hoffnung, aus diesem Sumpfe herauszukommen, verloren hat, ersticht sich.

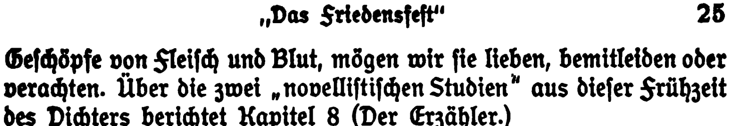
Die eine Forderung Hauptmanns, Erweiterung der Grenzen des dramatisch Dargestellten, hat „Vor Sonnenaufgang" zweifellos erfüllt, formal wie inhaltlich. Kein älteres deutsches Drama gibt so genaue Vorschriften für jeden Augenblick des Bühnenspiels, keines enthält so viel Schmutz und Häßlichkeit, keines stellt den Verfall einer Säuferfamilie in den Mittelpunkt. Gegen die Stoffwahl ist nichts einzuwenden. Darin erkennen wir heute keine Beschränkung als berechtigt; einzig die Art der Behandlung entscheidet die künstlerische Wertung. Auch seine weitere Forderung erfüllt „Vor Sonnenaufgang": das Drama ist Ausdruck einer Persönlichkeit, die mit tiefem Ernst, mit warmer Anteilnahme hineinleuchtet in um so grauenhaftere menschliche Verkommenheit, als sie sich nicht mit Armut und Not entschuldigen kann. Das „Zuviel" an Schmutz in den Szenen des betrunkenen Vaters oder der



sinnlichen Stiefmutter zählt zu jenen Übertreibungen dramatischer Erstlingswerke, die aus dem Streben nach Deutlichkeit, aus der Freude, dem Gewohnten derb ins Gesicht zu schlagen, hervorgehen, wie wir sie auch in Schillers „Räubern" (Franz) oder in Hebbels „Judith" (Holofernes) finden. Starke Anlehnung an Vorbilder ist unverkennbar. Die Vererbungslehre, die, bei Ibsen mehrfach wichtig, in den „Gespenstern" geradezu das Hauptmotiv bildet, wird mit allem Nachdruck betont. Stofflich ergeben sich Berührungen mit Zolas Säuferroman l'Assommoir, und von Anfang an wurde Tolstois „Macht der Finsternis" als Vorbild Hauptmanns bezeichnet. Aber Tolstois Werk in seiner schonungslosen Schilderung einer russischen Bauernfamilie ist künstlerisch reifer und trotz aller entsetzlichen Wirklichkeitstreue durch die unanfechtbare Folgerichtigkeit, womit Ehebruch und Mord auseinander entstehen, von einer unbedingt überzeugenden Wirkung, die Hauptmann nicht erreicht. Schon hier gibt er sein Bestes in der Charakteristik und schafft runde Gestalten von vollem Eigenleben, weniger in den in ihrer Roheit einseitigen, dem alten Krause, der Stiefmutter und ihrem Liebhaber oder dem völlig überflüssigen Idioten Hopslabär, als in verwickelteren Charakteren wie Hoffmann und Dr. Schimmelpfennig oder in Nebengestalten wie der scharf umrissenen Spillern und dem Arbeitsmann Beibst. Am wenigsten gelungen ist Loth, am besten Helene. Loth hat etwas Konstruiertes, Unlebendiges: ein der Wirklichkeit gegenüber hilfloser Theoretiker, dabei so völlig Verstandesmensch, daß er da versagt, wo das Herz ausschlaggebend sein müßte: als er Helene, die er liebt, retten könnte, läuft er der Theorie zuliebe davon und läßt sie untergehen. Reden kann er schön, und grundsätzlich ist er ein Menschenfreund. Wo es aber Handeln und Tat gilt, drückt er sich; der Frau, die ihm am nächsten steht, das Glück zu schaffen und damit eine verzweifelte Menschenseele dem Leben zu retten, versucht er nicht einmal. Er behält vor dem Verstande recht, das Gefühl entscheidet gegen ihn und das Gefühl hat im Urteil über solche zartmenschliche Beziehungen das letzte Wort. Helene wäre jedes Opfers wert; mit großer Kunst wird sie geschildert als tüchtige, gesunde Natur, die hinausstrebt aus all der Gemeinheit, der zum Trotze sie sich rein erhalten hat. Loth tritt in ihren Kreis, ein Mann, frei und aufrecht, nach großen Dingen strebend, hohe Grundsätze vertretend. Alles Edle, das sie bisher nur ahnte, scheint in ihm verkörpert, seine Liebe ist für sie das große Lebensereignis, nicht im alltäglichen Mädchensinne, sondern

als Rettung, Durchbruch in die Freiheit, volle Menschwerdung. Darum kann sie, als er sie verläßt, nicht weiterleben, denn Weiterleben wäre rettungsloses Herabgezogenwerden in die ihrer Umgebung selbstverständliche Gemeinheit. Diese Helene greift ans Herz, weil von einem Kenner der menschlichen Seele, einem gestaltungskräftigen Künstler geschaffen. Und ein solcher schrieb auch jene vielbekrittelte Liebesszene des vierten Aktes, die ohne alle schönen Worte, ohne allen gehobenen Ausdruck des Gefühls, einfach und alltäglich verläuft. Auch hier sind, dem wirklichen Leben entsprechend und die Forderung getreuer Wirklichkeitsschilderung erfüllend, nicht die nichtssagenden Worte, sondern Bewegungen, Blicke, Küsse das Entscheidende. Das lesende Auge muß ergänzt werden durch die anschaulich vorstellende Phantasie, sonst bleibt die Szene tot. Das führt auf eine Eigenart der dramatischen Technik Hauptmanns, die ausführlichen Bühnenanweisungen. Es steckt in ihnen ein erzählendes Element, besonders da sie oft auf der Bühne gar nicht darstellbare Dinge verlangen. So die Bemerkung: „Es ist der Bauer Krause, welcher wie immer als letzter Gast das Wirtshaus verlassen hat“ oder: Frau Spiller „ist mit den zurückgelegten Sachen der Frau Krause herausgestutzt“. Derselben Absicht des Naturalismus, die Dichtung ganz in Wirklichkeit zu verwandeln, dient das viele stumme Spiel, die zahlreichen Pausen, alle möglichen Naturlaute, oft unvollendete Sätze, die schwerverständliche mundartliche Färbung: all das Folgen jener (falschen) Forderung unbedingter Wirklichkeitstreue in der Dichtung, die in ihren Übertreibungen zu den Kinderkrankheiten des Naturalismus gehört und von Hauptmann selbst später überwunden wurde.

Das „soziale“ Drama „Vor Sonnenaufgang“ ist gleich manchen Werken Ibsens, gleich Tolstois „Macht der Finsternis“ ein Anklagestück. Das Bild bäuerlicher Verkommenheit im Alkohol soll die Gewissen aufrütteln: der Kapitalismus ist der Erbfeind nicht nur, nicht am meisten der im Leben Enterbten, welche hier schattenhaft im Hintergrunde vorüberziehen (die Grubenarbeiter), sondern zuerst der Besitzenden selber, die im Reichtum sittlicher wie körperlicher Verlotterung verfallen. So erscheint „Vor Sonnenaufgang“ als ein Tendenzdrama. Aber es ist weit mehr: wie die Übertreibungen des Jugendstückes, treten die Absichtlichkeiten des Tendenzstückes zurück gegen die Gestaltungskraft des Dichters, der lebendige Menschen schafft, schwache, gemeine, lasterhafte Menschen, aber Menschen, an welche wir glauben als an lebendige



Geschöpfe von Fleisch und Blut, mögen wir sie lieben, bemitleiden oder verachten. Über die zwei „novellistischen Studien" aus dieser Frühzeit des Dichters berichtet Kapitel 8 (Der Erzähler.)

3. Die Familiendramen und der Höhepunkt des sozialen Dramas.

Dem Drama des Alkoholismus „Vor Sonnenaufgang" folgte ein Jahr später „das Drama der Nervosität"[1] „Das Friedensfest"[2]. Spielte jenes auf der dem Dichter von Kindesbeinen an vertrauten Heimaterde Schlesiens, so dieses „in einem einsamen Landhaus auf dem Schützenhügel bei Erkner (Mark Brandenburg)", wo Hauptmann damals lebte. War jenes „dem konsequentesten Realisten", so ist dieses „dem Dichter Theodor Fontane ehrfurchtsvoll gewidmet" als Hauptmanns Dank für dessen Aufmunterung. Während Gegner in dem neuen Mann den „krassesten Naturalisten", den „poetischen Anarchisten", den „Dichter des Häßlichen", den „Verräter an der echten Kunst", Freunde aber den „Erlöser der Poesie aus den Fesseln der Konvention", den „Reformator der Kunst" sahen, besprach Fontane „Vor Sonnenaufgang" mit ruhiger Klarheit und Sicherheit und erblickte darin „die Erfüllung Ibsens".

Zeitlich benachbart zeigen die Dramen innere Verwandtschaft: eine kranke Familie im Mittelpunkt, zu der Gesunde von außen treten, Vererbung, Einfluß Ibsens. Eine Hauptfrage ist neu gewendet (die endgültige Antwort hat der Dichter noch nicht klar ausgesprochen): Der gesunde Idealist Loth verzichtet im Wunsche gesunder Nachkommenschaft auf die Tochter der Trinkerfamilie, obgleich diese nicht als erblich belastet erscheint; die gesunde Idealistin Buchner will im Vertrauen auf die Macht ihrer Liebe mit dem erblich von schwerer Nervosität belasteten Wilhelm Scholz die Ehe wagen. Das mutige Mädchen unternimmt die Lösung einer Aufgabe, die der Mann als unlöslich abweist. „Eine Familienkatastrophe" nennt Hauptmann das Drama; die Schilderung der kranken Familie Scholz läßt vor allem an Ibsen als Vorbild denken.

1) Adalb. von Hanstein, Das jüngste Deutschland. Leipzig 1900. S. 213.
2) Erstdruck in der Zeitschr. „Freie Bühne", I. Jahrg. Frühjahr 1890; Uraufführung: Verein „Freie Bühne" Berlin, 1. Juni 1890.

Die Vorgeschichte wird nach und nach durch gelegentliche Äußerungen aufgehellt. Der schon von Jugend an nervöse Dr. Scholz ist in unglücklicher Ehe ein Trinker geworden; seine Menschenscheu steigert sich zum Verfolgungswahn, seine Selbstsucht ins Grenzenlose. Seine Söhne, eine Zeitlang mit unsinnigem Lernen geplagt, dann sich selbst überlassen, verlotterten; in eine Anstalt gebracht, brannten sie durch. Robert wurde schließlich Reklamenverfasser in einem Geschäfte; Wilhelm muß sich als Musiker, da der Vater die Mittel zur gründlichen Ausbildung versagte, mit Stunden durchquälen, was ihm bei seiner (vom Vater ererbten) nervösen Menschenscheu besonders schwer wird. Auguste, die älteste der drei, erwuchs bei der Mutter zur hysterischen alten Jungfer. Die einstige Wohlhabenheit ist durch Spekulationen und Verschwendungssucht des Vaters, durch betrügerisches Verhalten eines Verwandten zusammengeschmolzen. Die Söhne kamen von Zeit zu Zeit zur Mutter auf Besuch; mit einem Freunde Wilhelms spielte die Mutter vierhändig. Der mißtrauische Vater glaubte an Untreue und sprach im Pferdestall von einem Verhältnis; da rächte Wilhelm mit einem Schlag ins Gesicht des Vaters die Ehre der Mutter, und verließ das Elternhaus. Der Vater, bei dem Verfolgungswahn ausbrach, ging auf und davon. Wilhelm kam als Klavierlehrer zu Buchners, die Schülerin Ida wurde seine Braut. Güte und Verständnis von Mutter und Tochter machten ihn ruhiger, heiterer. Bedenken, das gesunde Mädchen an sich zu fesseln, redete die Mutter ihm aus. In ihrer sonnigen Sicherheit kamen die beiden Frauen in das verdüsterte Scholzsche Haus, auch hier Frieden und Licht zu bringen; heute, am Weihnachtsabend, soll Wilhelm nach sechs Jahren zum ersten Male das Vaterhaus betreten. Von jenem furchtbaren Auftritt zwischen Vater und Sohn wissen Buchners nichts. Nun setzt die Handlung ein in der Halle des alten Landhauses am Nachmittag des 24. Dezember. Mutter und Tochter Scholz: ihr scheues, bei der Mutter kleinlich gedrücktes, bei Auguste verbittert giftiges Wesen ist durch die Wärme und das Wohlwollen, die von Mutter und Tochter Buchner ausstrahlen, schon gemildert. Robert ist bei Muttern zum Fest eingetroffen; Wilhelm, der Bräutigam, wird jeden Augenblick erwartet. Überraschend kommt Dr. Scholz nach Hause: ein kranker Mann, Vergangenes bereuend, von Verfolgungswahn gefoltert, von der Frau mit Liebe, doch nicht ohne Mißtrauen, von Robert mit kühler Beobachtung, von Buchners mit Freuden empfangen. Wilhelm, der bald nach dem Vater eintrifft, wird von Mutter Buchner, die inzwischen erfahren, was Vater und Sohn entzweite, dazu gebracht, sich mit dem Vater auszusöhnen. Im zweiten Akte spricht Wilhelm seiner Braut rückhaltlos von allem, was er seit frühester Jugend in diesem Hause erlebte, dann bittet er in ergreifender Szene, dem Höhepunkt des Dramas, den Vater um Verzeihung: „Nimm die Last von mir", aber auf des Vaters: „Vergeben und vergessen, Junge!" vermag er nur noch „Dank" zu stammeln, dann bricht er bewußtlos zusammen. Bei dem Ohnmächtigen wacht Robert; unter dem Eindruck des gewaltigen Erlebnisses nähern sich die Brüder, und Robert bittet dem jüngeren alle Bosheiten ab. Aber der tiefeingewurzelte Hader dieser Familie schweigt nicht so rasch. Ro-

bert ist eifersüchtig auf den Bruder; bei der Weihnachtsfeier weist er in verletzender Weise Idas Geschenk zurück. Nun singt Ida das für diese Familie so gar nicht passende Weihnachtslied „Ihr Kinderlein, kommet" (eine Geschmacklosigkeit, die zu ihrem Herzenstakt nicht stimmt), alle Scholz sind gereizt, der Bruderzwist beginnt aufs neue, des Vaters Wahnsinn bricht voll aus. Als Wilhelm ihn besänftigen will, sieht er im Sohne wieder den Verfolger, wimmert: „Ach, schlag mich nicht! ach, straf mich nicht!" und wird, von einem Nervenschlag getroffen, bewußtlos. Ein Aktschluß, der als gesteigerte Wiederholung des Zusammenbruchs Wilhelms nach der Versöhnung stark wirkt. Im dritten „Vorgang", der in gedrücktester Stimmung anhebt — im Nebenzimmer liegt der sterbende Vater, der nur Frau Buchner und Ida bei sich duldet —. stehen noch einmal die Brüder einander gegenüber. Robert stellt der Ehe Wilhelms die ungünstigste Aussicht: „wenn ihr euch heiratet, was wird dann aus Ida?" Wilhelm: „Das kann kein Mensch wissen." Robert: „O doch, du! das weiß man —: Mutter." Wilhelm: „Als ob Ida mit Mutter zu vergleichen wäre!" Robert: „Aber du mit Vater." Wilhelm: „Jeder Mensch ist ein neuer Mensch." Robert: „Das möchtest du gern glauben. Laß gut sein! da verlangst du zuviel von dir. Die fleischgewordene Widerlegung bist du ja doch selbst." Spuren von Verfolgungswahn bei Wilhelm scheinen Robert recht zu geben. Dieser verläßt das Haus; Wilhelm, innerlich zerrissen, schwankt, was er tun soll. Ida tritt zu ihm. Wilhelm bittet: „Gib mich frei! — Ich bin deiner nicht wert!" aber sie bekennt „. . . ich bin nichts ohne dich! Ich bin alles durch dich — zieh deine Hand — nicht — von mir — armseligem — Geschöpfe!" Sie umarmen und küssen sich. Da ruft im Nebenzimmer Frau Scholz: „Mein Mann stirbt ja". Auguste wirft dem Bruder ein: „Wer trägt nun die Schuld?" ins Gesicht, Ida aber faßt ihn, der gegen die Schwester losbrechen will, bei der Hand und beide gehen „aufrecht und gefaßt auf das Nebengemach zu".

Ist dieser Schluß ein Fragezeichen oder nicht? Nein, wenn wir an die alles bezwingende Macht echter Liebe glauben, wie sie sich in Ida verkörpert. Ja, wenn wir diese Macht für ohnmächtig halten den ererbten krankhaften Anlagen Wilhelms gegenüber. Glauben wir Robert: „Wir sind alle von Grund aus verpfuscht. Verpfuscht in der Anlage, verpfuscht in der Erziehung. Da ist nichts mehr zu machen", dann erwarten wir mit ihm von der Ehe Wilhelms und Idas nur eine Wiederholung der Ehe der Eltern. Glauben wir Wilhelm: Jeder Mensch ist ein neuer Mensch!", dann sehen wir in dieser neuen Ehe ein Übersichselbsthinauskommen der beiden durch und in ihrer Liebe. Ich glaube, daß der Dichter auf dieser Seite steht, daß er aber als Naturalist, der weiß, wie trügerisch Anweisungen auf künftiges Glück immer und in diesem Falle ganz besonders sind, die Frage absichtlich unentschieden läßt. Jedenfalls gibt er Hoffnung gegenüber der

trostlosen Düsternis des „Vor Sonnenaufgang"-Schlusses. Auch in anderen Punkten ist ein Fortschritt erkennbar. Der Bau ist straffer; keine überflüssige Person, keine bloß der Zustandsmalerei dienende, für die Entwicklung belanglose Zutat, wie in „Vor Sonnenaufgang". Knapp im Ausdruck, klar in der Steigerung, führt die Handlung mit starker Spannung bis zum Höhepunkt (Wilhelms Versöhnung mit dem Vater) und senkt sich in weniger sicherer Linie bis zur Katastrophe (dem Tod des Vaters infolge des neuen Zwistes der Söhne). Zeit und Ort sind streng behandelt: ein Nachmittag und Abend, ein Raum. Die Persönlichkeiten sind sicher gesehen und mit fester Hand gezeichnet, nur daß wieder unnötigerweise viel mittelbare Charakteristik in breiten Bühnenanweisungen steht. Wie dort Helene, ist hier Ida am feinsten durchgeführt: in ihrer kernigen Frohnatur, ihrer inneren Heiterkeit sieht sie das Schlechte und das Leiden der Erde gar wohl, greift aber entschlossen zu, um es durch tatkräftige Liebe zu überwinden. Stofflich unerquicklich ist auch dieses Drama, aber schon überwiegt die Schilderung körperlich und sittlich gesunder Menschen, ja der Dichter scheint diesen den Sieg zu geben, und die Entwicklung Wilhelms, die dreifach abgestuft im Verhältnis zur Braut, zum Vater, zum Bruder sich vollzieht, ist psychologisch ausgezeichnet. „Das Friedensfest" ist kein Tendenzdrama mehr wie „Vor Sonnenaufgang", so war die Aufnahme eine viel ruhigere, wenn sich auch die Kritik anfänglich meist ablehnend verhielt.

Wie das „Friedensfest" ein Drama der Nervosität und eine Familienkatastrophe, ist „das Trauerspiel der unzureichenden, zu keiner Tat fähigen Begabung"[1]): „Einsame Menschen".[2]) Reinere Luft umfängt uns hier als früher: keine durch Trunksucht Verblödeten, keine durch Verfolgungswahn und ererbte Willensschwäche Kranken; in wohltuender Häuslichkeit ist die Hauptgestalt wohl noch ein überaus nervöser Mensch, aber der Krankenzimmerdunst der früheren Dramen fehlt. Diese Entwicklung vom fast Untermenschlichen („Vor Sonnenaufgang") durchs Auchmenschliche („Friedensfest") führt hinauf zum Vollmenschlichen („Einsame Menschen"). Kein Drama im älteren Sinne mit starker äußerer Handlung, selbst unter denen Hauptmanns das stillste; die zarte seelische Entfaltung, die auf der Bühne zurückhalten-

1) G. Witkowski, Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts (ANu G Bd. 51), 4. Aufl S. 137. 2) Erstdruck in der Zeitschrift „Freie Bühne" 1891; Uraufführung durch den Verein „Freie Bühne", Berlin, 11. Januar 1891.

des feines Spiel verlangt, übt ihren vollen Eindruck nur beim verweilenden Lesen; diese Seelenvorgänge würden künstlerisch feiner, eindringlicher wirken in der erzählenden Form der Novelle. Der Stoff hat, wie bei Hauptmann öfter, nicht die ihn am tiefsten ausschöpfende künstlerische Form gefunden, worauf ich hier nur vorläufig hinweise. Der Titel schlägt den Grundton des seelischen Erlebnisses deutlich an. Es ist eine alte Erfahrung des geistig hochstehenden, besonders des als Künstler schöpferischen Menschen, daß er innerlich einsam bleibt, daß Mensch und Mensch unübersteigliche Schranken trennen. Goethe sagt (im „Werther"): man möchte sich „das Gehirn einstoßen, daß man einander so wenig sein kann", er hat solche Einsame von titanischer Größe in „Prometheus" und „Faust", von menschlichem Ausmaß in „Werther" und „Tasso" gezeichnet. Hauptmanns Stimmungsmensch und Neurastheniker Johannes Vockerat, der an seiner Schwäche zugrunde geht, aber auch die das Leben kräftiger anpackende Anna Mahr und der verbummelte Gedankenmaler Braun, der sich durch bissige Schnoddrigkeit über die Wertlosigkeit seines Daseins hinwegtäuscht, sind „einsame Menschen".

Im Friedrichshagener Landhaus am Müggelsee bei Berlin lebt als Privatgelehrter Johannes Vockerat, mit seiner unbedeutenden, liebevoll um ihn besorgten Frau Käthe, einem psychophysiologischen Werke, das infolge von Nervosität, mangelnder Anregung und sprunghafter Arbeitsweise nicht recht vom Fleck will. Seine Eltern, Prachtmenschen einer andern Zeit von kindlicher Frömmigkeit, sorgen sich um den vom Glauben Abgefallenen; sein Jugendfreund, Maler Braun, liebt den Menschen und versagt gegenüber dem Gelehrten. Johannes hat sein Neugeborenes auf Wunsch der Eltern taufen lassen, bei der Feier (1. Akt) treten die Gegensätze deutlich, doch ohne laute Aussprache hervor. Da betritt eine Fremde das Haus: die Deutschrussin Anna Mahr, Studentin der Philosophie in Zürich, ein geistig bedeutendes, warm empfindendes Mädchen. Johannes, der in ihr Verständnis und Anregung für seine Arbeit wittert, fordert sie auf zu bleiben. Der zweite und dritte Akt zeigen, wie Anna sich einlebt, sich mit Mutter Vockerat und Käthe befreundet, mit Johannes in enge geistige Gemeinschaft tritt. Sie will abreisen, wird aber von Johannes zurückgebracht.[1]) Nun lehnt sich die alte Frau vom christlichen, Freund Braun vom sittlichen Standpunkt dagegen auf. Noch setzt Johannes seinen Willen durch: „Wollt ihr mir denn mit aller Gewalt Konflikte

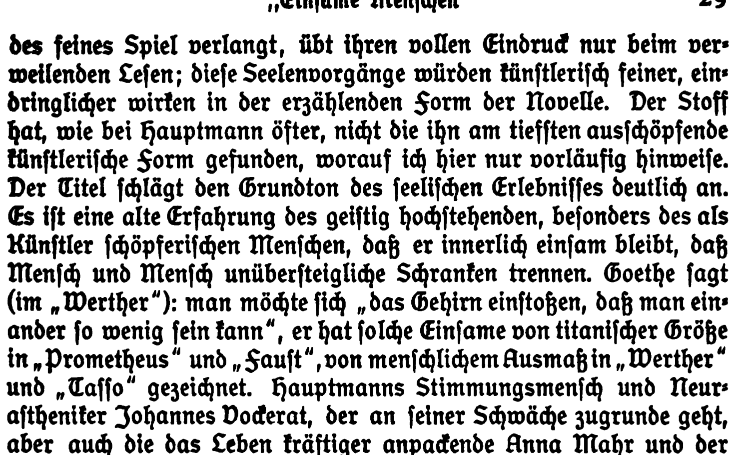
---

1) Hauptszene des dritten Aktes. Dieser Akt wurde bei der öffentlichen Berliner Erstaufführung (21. März 1891) mit Hauptmanns Einwilligung gestrichen; für die äußeren Vorgänge vielleicht entbehrlich, ist er für die innere Entwicklung notwendig und im äußeren Sinne wirksam wird das Drama durch diese Kürzung doch nicht.

trostlosen Düsternis des „Vor Sonnenaufgang"-Schlusses. Auch in anderen Punkten ist ein Fortschritt erkennbar. Der Bau ist straffer; keine überflüssige Person, keine bloß der Zustandsmalerei dienende, für die Entwicklung belanglose Zutat, wie in „Vor Sonnenaufgang". Knapp im Ausdruck, klar in der Steigerung, führt die Handlung mit starker Spannung bis zum Höhepunkt (Wilhelms Versöhnung mit dem Vater) und senkt sich in weniger sicherer Linie bis zur Katastrophe (dem Tod des Vaters infolge des neuen Zwistes der Söhne). Zeit und Ort sind streng behandelt: ein Nachmittag und Abend, ein Raum. Die Persönlichkeiten sind sicher gesehen und mit fester Hand gezeichnet, nur daß wieder unnötigerweise viel mittelbare Charakteristik in breiten Bühnenanweisungen steht. Wie dort Helene, ist hier Ida am feinsten durchgeführt: in ihrer kernigen Frohnatur, ihrer inneren Heiterkeit sieht sie das Schlechte und das Leiden der Erde gar wohl, greift aber entschlossen zu, um es durch tatkräftige Liebe zu überwinden. Stofflich unerquicklich ist auch dieses Drama, aber schon überwiegt die Schilderung körperlich und sittlich gesunder Menschen, ja der Dichter scheint diesen den Sieg zu geben, und die Entwicklung Wilhelms, die dreifach abgestuft im Verhältnis zur Braut, zum Vater, zum Bruder sich vollzieht, ist psychologisch ausgezeichnet. „Das Friedensfest" ist kein Tendenzdrama mehr wie „Vor Sonnenaufgang", so war die Aufnahme eine viel ruhigere, wenn sich auch die Kritik anfänglich meist ablehnend verhielt.

Wie das „Friedensfest" ein Drama der Nervosität und eine Familienkatastrophe, ist „das Trauerspiel der unzureichenden, zu keiner Tat fähigen Begabung"[1]): „Einsame Menschen".[2]) Reinere Luft umfängt uns hier als früher: keine durch Trunksucht Verblödeten, keine durch Verfolgungswahn und ererbte Willensschwäche Kranken; in wohltuender Häuslichkeit ist die Hauptgestalt wohl noch ein überaus nervöser Mensch, aber der Krankenzimmerdunst der früheren Dramen fehlt. Diese Entwicklung vom fast Untermenschlichen („Vor Sonnenaufgang") durchs Auchmenschliche („Friedensfest") führt hinauf zum Vollmenschlichen („Einsame Menschen"). Kein Drama im älteren Sinne mit starker äußerer Handlung, selbst unter denen Hauptmanns das stillste; die zarte seelische Entfaltung, die auf der Bühne zurückhalten-

1) G. Witkowski, Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts (ANuG Bd. 51), 4. Aufl S. 137. 2) Erstdruck in der Zeitschrift „Freie Bühne" 1891; Uraufführung durch den Verein „Freie Bühne", Berlin, 11. Januar 1891.



des feines Spiel verlangt, übt ihren vollen Eindruck nur beim verweilenden Lesen; diese Seelenvorgänge würden künstlerisch feiner, eindringlicher wirken in der erzählenden Form der Novelle. Der Stoff hat, wie bei Hauptmann öfter, nicht die ihn am tiefsten ausschöpfende künstlerische Form gefunden, worauf ich hier nur vorläufig hinweise. Der Titel schlägt den Grundton des seelischen Erlebnisses deutlich an. Es ist eine alte Erfahrung des geistig hochstehenden, besonders des als Künstler schöpferischen Menschen, daß er innerlich einsam bleibt, daß Mensch und Mensch unübersteigliche Schranken trennen. Goethe sagt (im „Werther"): man möchte sich „das Gehirn einstoßen, daß man einander so wenig sein kann", er hat solche Einsame von titanischer Größe in „Prometheus" und „Faust", von menschlichem Ausmaß in „Werther" und „Tasso" gezeichnet. Hauptmanns Stimmungsmensch und Neurastheniker Johannes Vockerat, der an seiner Schwäche zugrunde geht, aber auch die das Leben kräftiger anpackende Anna Mahr und der verbummelte Gedankenmaler Braun, der sich durch bissige Schnoddrigkeit über die Wertlosigkeit seines Daseins hinwegtäuscht, sind „einsame Menschen".

Im Friedrichshagener Landhaus am Müggelsee bei Berlin lebt als Privatgelehrter Johannes Vockerat, mit seiner unbedeutenden, liebevoll um ihn besorgten Frau Käthe, einem psychophysiologischen Werke, das infolge von Nervosität, mangelnder Anregung und sprunghafter Arbeitsweise nicht recht vom Fleck will. Seine Eltern, Prachtmenschen einer andern Zeit von kindlicher Frömmigkeit, sorgen sich um den vom Glauben Abgefallenen; sein Jugendfreund, Maler Braun, liebt den Menschen und versagt gegenüber dem Gelehrten. Johannes hat sein Neugeborenes auf Wunsch der Eltern taufen lassen, bei der Feier (1. Akt) treten die Gegensätze deutlich, doch ohne laute Aussprache hervor. Da betritt eine Fremde das Haus: die Deutschrussin Anna Mahr, Studentin der Philosophie in Zürich, ein geistig bedeutendes, warm empfindendes Mädchen. Johannes, der in ihr Verständnis und Anregung für seine Arbeit wittert, fordert sie auf zu bleiben. Der zweite und dritte Akt zeigen, wie Anna sich einlebt, sich mit Mutter Vockerat und Käthe befreundet, mit Johannes in enge geistige Gemeinschaft tritt. Sie will abreisen, wird aber von Johannes zurückgebracht.[1]) Nun lehnt sich die alte Frau vom christlichen, Freund Braun vom sittlichen Standpunkt dagegen auf. Noch setzt Johannes seinen Willen durch: „Wollt ihr mir denn mit aller Gewalt Konflikte

1) Hauptszene des dritten Aktes. Dieser Akt wurde bei der öffentlichen Berliner Erstaufführung (21. März 1891) mit Hauptmanns Einwilligung gestrichen; für die äußeren Vorgänge vielleicht entbehrlich, ist er für die innere Entwicklung notwendig und im äußeren Sinne wirksam wird das Drama durch diese Kürzung doch nicht.

aufschwatzen, die nicht vorhanden sind? Es ist ja nicht wahr, was ihr sagt. Ich stehe vor keiner Entscheidung ..." und „Ich habe etwas über mich aufgehängt, was mich regiert, ihr und eure Meinung habt keine Macht mehr über mich. Ich habe mich selbst gefunden und werde ich selbst sein. Ich selbst, trotz euch allen!" — Im vierten Akt verwirren sich die Verhältnisse. Die junge Frau leidet geistig und körperlich. Anna selbst fühlt, daß sie gehen muß. Noch findet Johannes für ihr Verhältnis wundervolle Worte. Aber Frau Vockerat kündigt Anna die Gastfreundschaft, und ihr heimlich herbeigerufener Mann kann den Gedanken eines für ihn ehr- und pflichtvergessenen Handelns des Sohnes kaum fassen. Der fünfte Akt bringt die Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn; Johannes gibt nach, Anna soll gehen. Sie nehmen Abschied mit dem ersten und einzigen Kuß. Man hört draußen den Zug vorbeifahren, der Anna davonträgt. Da erkennt Johannes, daß er ohne sie nicht mehr leben kann. Er ertränkt sich im See. Frau Käthe aber schleudert den Eltern die Anklage zu: „Mutter! Vater! Ihr habt ihn zum Äußersten getrieben. Warum habt ihr das getan?"

Das oft verwertete, immer wieder neue dramatische Motiv: der Mann zwischen zwei Frauen, hier mit tragischem Ausgang. Ist dieser notwendig? Für Johannes wohl. Er ist ein schwacher Charakter, Stimmungs- und Gefühlsmensch, ausgesprochener Neurastheniker, nicht durch Vererbung (die Eltern sind kerngesund), aber durch Erziehung; schon früh in Widerspruch zwischen dem überlieferten Glauben, für den sein Gefühl, und der Wissenschaft, für die sein Verstand spricht: liebenswürdig, aber schwach und schwankend, darum auch unfähig, in der Wissenschaft Großes zu leisten. Es fehlt der überragende Geist, die Kraft, mit anerzogenem Altvertrauten rücksichtslos zu brechen und neue Anschauungen, auch Eltern und Freunden gegenüber, entschlossen in Tat umzusetzen. Er selbst empfindet das als unmännliche Schwäche, ist deshalb reizbar, leicht verstimmt, bald aufbrausend, bald niedergeschlagen. Vollere Teilnahme wecken die still duldende Frau Käthe, die sich selbst überwindende Anna Mahr. Der Wert des Dramas ruht in der Feinheit der Beobachtung und Charakteristik, die durch zahlreiche Einzelzüge volle Lebenswahrheit erreicht. Im Bau nähert es sich dem Herkömmlichen. Der Schauplatz ist das Wohn- und Speisezimmer der Villa; öfteres Leerbleiben der Szene, (im straffen Bau des „Friedensfestes" vermieden) und rein episodische Figuren (die Amme, die Waschfrau) wirken wieder lockerer. Doch fehlt die frei naturalistische Szenenführung von „Vor Sonnenaufgang". Naturalistisch ist die persönliche Sprachbehandlung: die Waschfrau spricht Berlinerdeutsch, die Amme eine kindliche Ammensprache, die Gebildeten mit mundartlichen

Anklängen und allen Nachlässigkeiten der familiären Alltagssprache, am reinsten die Deutschrussin Anna.

Die Widmung lautet: „Ich lege dies Drama in die Hände derjenigen, die es gelebt haben." Der Dichter betont also selber, daß er nach lebenden Vorbildern gearbeitet; Eigenerlebtes hat in Johannes Gestalt gewonnen. In einem Gespräche[1]) äußerte sich Hauptmann, ein wirkliches Urbild habe nur Anna Mahr. „Ich habe einen derartigen Charakter seinerzeit in Zürich kennen gelernt und er ist mir so tief in der Erinnerung haften geblieben, daß ich ihn in mein Drama wob." Die Urgestalt der Mutter Vockerat ist Hauptmanns Mutter, die des Vaters Vockerat sein Oheim Gustav Schubert, bei dem er einst die Landwirtschaft lernte[2]). Doch tritt alles Persönliche zurück hinter der sachlichen Darstellung. Mit der Treue des wissenschaftlichen Beobachters schildert der Dichter die altväterlichen Christen ebenso treffsicher wie den glaubenslosen Maler und die modernen Wissenschafter.

In keinem Drama berührt sich Hauptmann stofflich so unmittelbar mit Ibsen: ohne „Rosmersholm" keine „Einsamen Menschen". Die Ähnlichkeit liegt in der äußeren Gruppierung: Johannes Rosmer, seine Frau Beate und Rebekka West, Johannes Vockerat, seine Frau Käthe und Anna Mahr, wie in der inneren Entwicklung: der Zusammenstoß nicht aus äußerer Gegnerschaft, auch nicht eigentlich aus den Charakteren, sondern aus verschiedener Lebensauffassung, die jede in ihrer Art berechtigt; bei Ibsen wie bei Hauptmann tritt die Vererbung, die in „Gespenster" wie im „Friedensfest" im Mittelpunkt stand, nun zurück. Daneben starke Unterschiede: vom Spuk der todkündenden Gespensterpferde auf Rosmersholm ist am Müggelsee nichts zu spüren, und der Zusammenstoß, der im nebligen Nordland drei Menschenleben fordert, löst sich auf dem nüchterneren Berliner Boden mit e i n e m Opfer. Gewiß ist „Rosmersholm" die in jedem Sinne bedeutendere Schöpfung eines vollgereiften, auf der Höhe seines Lebens und Schaffens stehenden Achtundfünfzigjährigen, während der um 24 Jahre jüngere Deutsche noch in voller Entwicklung begriffen seine „Einsamen Menschen" schuf; dort eine unbedingt zwingende Lösung des Problems, hier eine schwächere, aber auch feinere Neulösung; dort stärkere Leidenschaft und größere geistige Kraft (in Gehalt und Gestaltung), hier zarteres Ge-

1) Berliner Lokalanzeiger 1910, Nr. 469. — 2) Schlenther, S. 12f.

fühl und Schilderung von Menschen, deren Empfinden und Denken uns näher liegt als das der norwegischen „Einsamen“.

Nun folgte, ganz anders geartet, das Werk, das Hauptmanns Namen am bekanntesten machte: „Die Weber“. Ursprünglich ganz in der Mundart geschrieben („de Waber“) und auch so gedruckt, erschien es noch im gleichen Jahre in einer der Schriftsprache sich nähernden, wenn auch noch stark schlesisch gefärbten „Übertragung“.[1]) Ein erschütterndes Zeitbild von gewaltigster Wirkung, bezeichnet es einen Höhepunkt des Naturalismus, der hier seinen Grundsatz treuester Wirklichkeitsschilderung auf eine ganze Berufsgenossenschaft ausdehnt. Schon der Titel nennt eine ganze Klasse von Menschen als Helden; das erinnert an Schillers gewaltigen Erstling: „Die Räuber“. Aber „Die Räuber“, d. h. die im Aufruhr gegen die Gesellschaftsordnung Lebenden, sind lauter Eigenpersönlichkeiten, gerade was sie verbindet, das Räubersein, setzt eigenartige Entwicklung jedes einzelnen voraus. „Die Weber“ dagegen sind eine gleichmäßige Masse, verbunden durch gleiche Arbeit, eine Berufsgenossenschaft, aber auch ein auf bestimmter Stufe stehender, in die Gesellschaftsordnung eingefügter Stand: der Arbeiterstand. Kein einzelner als Führer, sondern jeder gleich berechtigt und gleich wichtig: die Menge als Held. Die soziale Not der Gegenwart weckte tiefes Mitleid, heiße Entrüstung in der Seele des Dichters (vgl. „Promethidenlos“, Loth in „Vor Sonnenaufgang“) und beides gestaltete er zu erschütternden Bildern aus vergangener, ein halbes Jahrhundert zurückliegender Zeit, die doch im Wesentlichen, dem Elend dieser Ärmsten und ihrer verzweifelten, doch nutzlosen Empörung gegen die Fabrikbesitzer, gleiche Züge zeigt wie die Gegenwart. Man kann von einem „modernen Schicksalsdrama“ sprechen[2]); denn die industrielle Entwicklung der Neuzeit, die hier eine ganze Bevölkerung zu elendem, aller Freiheit entbehrendem Dasein zwingt, hat die Härte und die Unerbittlichkeit eines Schicksals. „Schauspiel aus den vierziger Jahren“: also ein in einem bestimmten Jahrzehnt spielendes geschichtliches Drama, dessen Boden zugleich Hauptmanns Heimatboden ist. Der Dichter selber, in späteren Jahren heimgekehrt, lebte zuerst in Mittelschreiberhau, dann, nachdem seine erste Ehe sich gelöst hatte und Margarete Marschalk seine zweite

---

1) Uraufführung durch den Verein „Freie Bühne“, Berlin, 23. Februar 1893; erste öffentliche Aufführung infolge des Polizeiverbots erst 25. September 1894 Deutsches Theater, Berlin. Erstdruck 1892. 2) P. Schlenther, S. 90.

Gattin geworden war, in Agnetendorf, bei vielen Reisen und Aufenthalten in Berlin, in Dresden, im Süden. Aber der Zusammenhang seiner Dichtung mit seiner Heimat ist stark, am stärksten im Weberdrama.[1]) Er widmet das Werk seinem Vater: „Deine Erzählung vom Großvater, der in jungen Jahren, ein armer Weber, wie die Geschilderten hinterm Webstuhl gesessen, ist der Keim meiner Dichtung geworden..." Im Sommer 1844 kam es im Schlesischen Eulengebirge zu einem Weberaufstand. Vergeblich suchte ein Verein, an dessen Spitze auch Gustav Freytag wirkte, der Not zu wehren, deren Vorhandensein die Regierung von Amts wegen bestritt. Hungertyphus wütete, ungerechte Lohnabzüge machten das in besseren Zeiten kaum zu Tragende unerträglich. Der Aufstand brach los. Das Weberlied singend, zerstörten sie in Peterswaldau Fabrik und Haus des meistgehaßten Fabrikanten Zwanziger, in Langenbielau die Dierigsche Weberei. Zwei Kompanien aus Schweidnitz machten dem Aufruhr ein Ende: elf Tote, einige zwanzig Verwundete, und im übrigen — alles wie vorher.[2]) Dem geschichtlich gegebenen äußern Verlaufe folgt Hauptmann genau. Sozialistische Gedanken wirkten so wenig mit als die nicht bis zu diesen Armen gedrungene politische Erregung der Zeit. Nur persönliches Leid, nur das Nichtmehrtragenkönnen eines menschenunwürdigen Zustandes, bittere Not und nagender Hunger trieben zur Empörung. Keine leidenschaftlichen Reden, kein Schrei nach Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, keine Erklärung der Menschenrechte, nichts von dem, was die Revolutionsdramen älterer Dichter — etwa „Die Räuber", „Dantons Tod" — ergreifend und groß macht: diese armen Hungerleider kennen nur ihre alltägliche Not, ihre Wünsche gehen über bescheidene Verbesserung ihrer Lage nirgends hinaus, diese aber erscheint so notwendig, daß selbst die alten Arbeiter unbedingt mitgehen; denn, so faßt Lumpensammler Hornig den inneren Grund der Bewegung einfach zusammen, „a jeder Mensch hat halt 'ne Sehnsucht!" Fünf breit aus-

---

1) Von späteren Werken tragen besonders „Hanneles Himmelfahrt", „Die versunkene Glocke", „Fuhrmann Henschel", „Schluck und Jau", „Rose Bernd", „Und Pippa tanzt", sowie (in stärkstem Maße) „Emanuel Quint" und „Anna" schlesische Heimatfarbe. 2) Näheres bei Alfr. Zimmermann, Blüte und Verfall des Leinengewerbes in Schlesien. Breslau 1885. — Gustav Freytag, Soziale Trauerspiele in der preußischen Provinz Schlesien, 1849 (Vermischte Aufsätze II. Leipzig 1903. S. 319ff.). — Paul Marx, Der schlesische Weberaufstand in Dichtung und Wirklichkeit. Magazin für Litteratur 1892.

geführte Bilder schildern Entstehung, Ausbruch und Vernichtung eines Hungeraufstandes. Ein Ziel des Naturalismus ist vollauf erreicht: die greifbare Gegenständlichkeit der vorgeführten Menschen und Verhältnisse. Jede Gestalt, jede Bewegung, jedes Wort ist echt, echt das Bureau des Fabrikanten, das Häuslerstübchen des armen Arbeiters, die Dorfschenke, der Privatsalon des Reichen und das Weberzimmer des Pietisten; echt das entsetzliche Elend dieser Enterbten des Lebens, das ins Herz schneidet mit unsäglichem Jammer.

1. Die Ablieferung der Arbeit durch die Weber beim Fabrikbesitzer Dreißiger. Sein Beamter, früher selbst Weber, prüft herzlos, allen Bitten und Klagen taub, die Ware; beim kleinsten Fehler zieht er vom geringen Lohn ab. Die Arbeiter gedrückt, matt von vergeblichem Sorgen und Schaffen, einige verbittert, die mehreren verzagt. Offene Widersetzlichkeit wagt nur der junge Bäcker, er wird deshalb entlassen. Ein kleiner Junge bricht vor Hunger zusammen, Dreißiger nimmt ihn in sein Privatkontor und rühmt heuchlerisch seine Fürsorge; alle umkriechen ihn schmeichelnd, aber ihre zaghaften Klagen weist er wieder an die Beamten, gegen die sie gerichtet sind. Trotz schlechter Geschäftslage will er 200 neue einstellen, aber das Webe nur noch mit 10 statt 13 ½ Silbergroschen bezahlen. Ohnmächtiges Murren der dadurch noch elender Gestellten schließt den Akt. Der Gegensatz: Arbeitgeber und Arbeitnehmer steht klar, das Los dieser Armen greifbar vor uns. 2. In der Weberhütte die nackte Not: lange nach Feierabend weben noch die beiden Töchter des alten Baumert, spulen die halbgelähmte Mutter und der blödsinnige Sohn. Kein Brot, kein Salz, kein Mehl im Hause, auch der Hausbesitzer Ansorge hat kaum zu leben. Baumert kommt vom Ablieferungsgang und bringt den strammen Moritz Jäger mit, früher daheim ein Taugenichts, jetzt vom Militärdienst in Berlin mit feinem Benehmen, neuen Kleidern, silberner Uhr und zehn gesparten Talern zurück; er läßt die Branntweinflasche kreisen, alle werden lebhafter. Jäger, von dem Elend gereizt, führt aufrührerische Reden und liest das (geschichtliche, 1844 viel gesungene) Weberlied vor, das mächtig einschlägt. Selbst die Alten werden erregt: „Mir leiden's ni mehr, mag kommen, was will!" 3. Im Wirtshaus von Peterswaldau. Der Geschäftsreisende, der die Berichte für übertrieben hält, der Tischler, der ihn als Sarglieferant eines besseren belehrt, der Hausierer und Lumpensammler Hornig, ein Jäger, ein Bauer, jeder wirft neue Streiflichter auf die Lage der Weber. Junge Arbeiter, geführt von Bäcker und Jäger, ziehen herein, ihnen gesellt sich der jähzornige Schmied Wittich, die Stimmung wird immer unruhiger, das Weberlied wird bald hier, bald dort gesummt; Gendarm Kutsche, dem Wittich sein Sündenregister bedrohlich vorhält, verbietet den Gesang und bringt dadurch den Widerstand zum Ausbruch. Bäcker stimmt an, die Jungen fallen ein, die Alten, zuletzt noch Baumert, schließen sich den Abziehenden an. Die beiden ersten Akte zeigten uns nur den Fabrikherrn als Ausbeuter, hier hören wir noch von Pfarrer und Tischler, Bauer und Förster, Regierung und Polizei, die alle durch ihre Forderungen das

Elend dieser Armen vermehren. 4. Im Salon Dreißigers dieser und seine Frau mit dem Pfarrerehepaar. Draußen die singenden Weber, drinnen hat man nach Polizei gerufen und fühlt sich noch sicher. Der Hauslehrer, der für die Armen eintritt, wird vom Pastor mild gerüffelt, vom Brotherrn entlassen. Der Lärm wächst; Dreißiger läßt Moritz Jäger als Rädelsführer verhaften, dieser tritt ihm und dem Polizeiverwalter frech gegenüber. Als er abgeführt wird, befreien ihn die Weber. Der Pfarrer, der vermitteln will, wird mißhandelt; nur die Flucht kann retten und gelingt mit Hilfe des treuen Kutschers. Zaghaft betreten die Weber das Haus mit seiner für sie unerhörten Pracht; diese Üppigkeit wandelt sie rasch zu wilden Zerstörern, die alles zusammenschlagen. — 5. In Langenbielau das Weberstübchen des alten Hilse, die Familie des pietistischen Arbeiters. Der Alte, der im Elend das Läuterungsmittel der Seele erkennt und im Jenseits von Gottes Gerechtigkeit den Ausgleich erwartet, hat vierzig Jahre gearbeitet mit seiner erblindeten Frau und seinem Sohne Gottlieb. Dessen Weib Luise ist von anderm Schlage, im Kummer um ihre drei toten, in Sorge um ihr letztes lebendes Kind erfüllt von Grimm und Rache. Kunde des Geschehenen bringen Hornig, das Enkelchen des Alten, der Arzt, der die kranke Frau behandelt. Hilse äußert sich heftig gegen solch gottloses Unterfangen, die Schwiegertochter aber schilt in ihrem Mutterleid leidenschaftlich die kraftlosen Männer. Da bricht auch der Alte los; er, der im Kriege gedient, kennt keine Todesangst, nicht um „das Häufel Himmelangst und Schinderei da, das ma' Leben nennt" ist ihm zu tun. Aber er bleibt bei seiner Pflicht und arbeitet am Webstuhl. Die Aufrührer sind eingedrungen, die Dietrichsche Fabrik wird gestürmt, der Ruf „Weber heraus" tönt immer stärker, auch Gottlieb wird fortgerissen. Durch Jäger, Bäcker, Baumert, durch Rufe der Hausbewohner erfahren wir, was draußen vorgeht. Militär marschiert ein. Eine Salve kracht. Hilse betet für seine armen Brüder. Umsonst ertönen wiederholt Warnungsrufe. Hilse bleibt am Webstuhl vor dem Fenster. Eine zweite Salve; er sinkt tot über seiner Arbeit zusammen, der Unschuldige ein Opfer für die vielen Schuldigen. Dieser Akt bildet ein in sich abgeschlossenes ergreifendes Drama von starker Wirkung.

Was die fünf Bilder zusammenhält, ist der Aufstand der Weber, dessen langsames Anwachsen meisterlich geschildert ist. Der erste Akt schließt mit halb unterdrücktem Flüstern und Murren; im zweiten gewinnt die durch Verlesung des Blutgerichtes geschürte Verzweiflung im Wutausbruch des alten Baumert festere Gestaltung; im Wirtshausakte schwillt sie vielstimmig zum Ausbruch des Aufstandes im Abmarsch der das Weberlied singenden Arbeiter; im vierten erreicht sie ihren Höhepunkt in der Zerstörung von Dreißigers Haus. Vom Zusammenbruch des Aufstandes sehen und hören wir in Hilses Stube genug, um zu wissen, daß die armen Hungerleider vor dem Machtwort der Gewehre verstummen, ohne das geringste erreicht zu haben. Anwachsen,

Ausbruch und Erlöschen des Weberaufstandes: das ergibt das Einigende dieses Dramas. Nur wenige Personen gehen durch mehrere Bilder, in jedem erscheinen neue Gestalten. Es ist eine Folge dramatischer Episoden aus der Weberbewegung der vierziger Jahre, kein mit zwingender Notwendigkeit als einheitliche Handlung wirkendes Drama. Die einzelnen Webergestalten sind unübertrefflich echt, überzeugend wahr bis in die letzten Einzelheiten. Dagegen ist Fabrikanten- wie Pfarrerpaar einseitig gezeichnet, was durch das Bedürfnis starken Gegensatzes erklärt, nicht gerechtfertigt wird. Doch lag dem Dichter unkünstlerische Absicht fern. Er hat sich öffentlich gegen den Vorwurf verwahrt, er habe ein sozialdemokratisches Kampfstück schreiben wollen; seine Dichtung sei nur aus seinem Mitleid mit diesen Ärmsten und Unterdrückten entstanden. Aber er konnte nicht hindern, daß Leser und Zuschauer im Widerklang heutiger Klassen- und Lohnkämpfe sein Werk als Tendenzdrama faßten, und daß die elementare Wucht der Massenbewegung auf der Bühne mit gewaltiger Eindringlichkeit durchschlug. So verbot die Zensur das Werk als staatsgefährlich, und als das Verbot aufgehoben und die Erfolge in Berlin und anderwärts ungeheure waren, sorgten zahlreiche Zwischenfälle (im Berliner Deutschen Theater wurde der Weber wegen die Hofloge gekündigt, im Abgeordnetenhaus sprach Staatsminister von Köller dagegen, in der Provinz gab es immer wieder Verbote) dafür, daß die Öffentlichkeit sich damit beschäftigte.

Meine Besprechung ließ vor allem die künstlerischen Eigenschaften hervortreten: erschütternde Elendmalerei, lebendige Charakteristik, Gegenständlichkeit der Darstellung, elementare Wucht der Massenwirkung machen „Die Weber“ zum Hauptwerk des deutschen Naturalismus. Eine wichtige ästhetische Frage aber möchte ich noch anknüpfen, die nach der vollen Übereinstimmung von Stoff und Form: Ist der Stoff der „Weber“ so geartet, daß er seine höchste künstlerische Gestaltung nur im Drama empfangen kann? Nein. Nicht das Weber-Drama, nur der Weber-Roman vermöchte den Stoff voll auszuschöpfen. „Die Weber“ geben einen geschichtlich treuen Wirklichkeitsausschnitt, aber nicht mit unanfechtbarer Folgerichtigkeit Szene nach Szene in dramatischer Steigerung entwickelt, sondern dargestellt mit der erzählenden Technik des Neben- und Nacheinander, nicht mit der dramatischen des Auf- und Auseinander. Eine Reihe von Bildern steht episch nebeneinander; fünf Kapitel aus dem Leben der Weber, jedes in sich geschlossen und gesteigert, aber nicht mit zwingender Notwendigkeit

untereinander verknüpft; und wieder, wie in „Vor Sonnenaufgang" und „Das Friedensfest", jene ausführlichen Bühnenanweisungen. Die Schilderung der einzelnen Weber z.B. ist als Schilderung geradezu vollendet, als Bühnenanweisung verfehlt, weil das Geforderte sich nie völlig in Erscheinung umsetzen läßt. Dazu kommt ein Weiteres: dem Drama als aufführbarem Bühnenspiel sind in Zeit und Raum Schranken gesetzt. Hauptmann hat das Menschenmögliche geleistet, um in einem Bühnenabend alles Wesentliche der Weberbewegung und zugleich eine große Zahl Einzelgestalten (vierzig Sprechrollen!) anschaulich zu machen. Das ist bewundernswürdig gelungen. Aber der Roman würde weit größere Bewegungsfreiheit, nach Belieben auszudehnenden Raum und so eine Ausführlichkeit der Schilderung ermöglichen, die für den „Weber"-Stoff innerlich wie äußerlich von größtem künstlerischen Vorteil wäre. Man vergleiche, wie Zolas „Germinal" einen verwandten Stoff, Leiden und Empörung der Kohlengrubenarbeiter gestaltet. Das Weber-Drama ist eine hohe künstlerische Leistung, der Weber-Roman hätte ein vollendetes Kunstwerk werden können. Dazu gehört in erster Linie volle Übereinstimmung von Stoff und Form; jeder Stoff aber hat nur eine Form, in der er künstlerisch vollendet zur Darstellung gebracht werden kann. Diese dem Weberstoff entsprechende Kunstform ist der Roman, nicht das Drama. Dieser Vorgang wiederholt sich bei Hauptmann öfters: „Das Friedensfest", „Einsame Menschen", „Gabriel Schillings Flucht" würden als psychologische Novellen, „College Crampton", „Michael Kramer" und „Peter Brauer" als erzählende Charakterstudien „Die Ratten", als naturalistischer und „Florian Geyer" und „Der weiße Heiland" als geschichtliche Romane die den Stoff völlig erschöpfende künstlerische Form gefunden haben. Die ästhetischen Bedenken gegen die dramatische Behandlung dieser Stoffe, die sich dem nicht von Schlagworten Verblendeten notwendig ergeben, würden der erzählenden Formung gegenüber hinfällig sein. Eine höchste künstlerische Forderung, die der restlosen Übereinstimmung zwischen Stoff und Form, hat Hauptmann nicht immer erfüllt. In seinem oft erfolggekrönten Streben, die Grenzen des Dramas über die durch Herkommen und Gewöhnung gezogenen Schranken hinaus zu erweitern, hat er mehrmals auch jene Grenzen überschritten, die der dramatischen Kunstform durch die ihr und ihr allein gegebenen Ausdrucksmittel gezogen sind. Denn jede künstlerische Form trägt ihres Wesens unverbrüchliche Gesetze in sich selber.

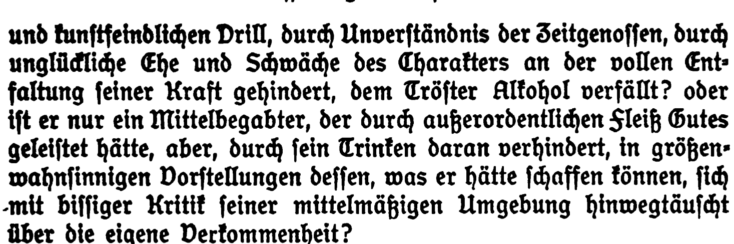
4. Komödien und Tragikomödien.

Neben ernsten Behandlungen ernster Stoffe hat Hauptmann mehrmals das Leben auch von der heiteren Seite angefaßt. Ein ernster Grundton bleibt jedoch vorherrschend; abgesehen von einer Ausnahme hält er sich ferne von oberflächlichen Wortwitzen und Kulissenmätzchen, für die das Publikum so rührend dankbar ist. Seine Komödien sind Charakterkomödien, liegen also auf jener in Deutschland selten beschrittenen Bahn, an welcher als Meisterwerke Heinrich von Kleists „Der zerbrochene Krug", Grillparzers „Weh dem, der lügt" stehen, auf der Shakespeare und Molière voranleuchten. Molière gab Hauptmann den Anstoß: er sah Herbst 1891 in Berlin eine Aufführung des „Geizigen" [1]) und dichtete unter diesem Eindruck im heimatlichen Schlesien sein erstes Lustspiel:

„College Crampton",[2]) Jugenderinnerungen an die Breslauer Kunstschule, an einen ihrer Lehrer gewannen künstlerische Gestalt.[3]) Neben der Tragödie des Alkoholismus „Vor Sonnenaufgang" die Komödie des Alkoholismus. Eine vortreffliche Charakterstudie, kein Drama. Alles Gewicht liegt auf der Titelgestalt, die Handlung ist unbedeutend, die übrigen Gestalten nebensächlich. In diesem einen Charakter aber beweist der Dichter eindringende Menschenbeobachtung und starke realistische Gestaltungskraft. Dem vortrefflichen Crampton fehlt allerdings (auch dies ist undramatisch) die innere Entwicklung. Als fertige Persönlichkeit tritt er vor uns: wir lernen ihn näher kennen, besser beurteilen, liebhaben und bemitleiden, aber er ist am Schlusse derselbe wie am Anfang; er gewinnt unsere volle Teilnahme, weil ein Stück Kindernatur in ihm steckt, weil der herabgekommene alte Mann sich ein so warmes Herz, einen so kindlichen Glauben an die Menschen bewahrt hat. Liebe oder Mitleid überwiegt, je nachdem wir dem Dichter in einem entscheidenden Punkte glauben oder nicht: Ist Crampton, wofür er sich selber, wofür ihn der Dichter hält, das ursprünglich große Genie, das, durch Akademie

---

1) Schlenther, S. 95. 2) Uraufführung Berlin, Deutsches Theater, 16. Jan. 1892. Erstdruck 1892. 3) Prof. James Marshall in Breslau wird als Urbild des Crampton, des Dichters ältester Bruder Georg als das des Kaufmanns Adolf Strähler genannt. (Schlenther, S. 18, 99.) Hauptmann selbst wurde zeitweilig von der Akademie ausgeschlossen, wie Max Strähler. Strähler ist der Mädchenname der Mutter des Dichters.



und kunstfeindlichen Drill, durch Unverständnis der Zeitgenossen, durch unglückliche Ehe und Schwäche des Charakters an der vollen Entfaltung seiner Kraft gehindert, dem Tröster Alkohol verfällt? oder ist er nur ein Mittelbegabter, der durch außerordentlichen Fleiß Gutes geleistet hätte, aber, durch sein Trinken daran verhindert, in größenwahnsinnigen Vorstellungen dessen, was er hätte schaffen können, sich mit bissiger Kritik seiner mittelmäßigen Umgebung hinwegtäuscht über die eigene Verkommenheit?

Crampton ist ganz Stimmungsmensch, immer hoch oben oder tief unten. Als er hört, daß der Herzog die Akademie besucht, fängt er an zu malen, macht größte Pläne, fährt wohlmeinende Besucher grob an und rühmt sich der Freundschaft des Fürsten. Als dieser weggefahren, ohne bei ihm einzutreten, klappt er völlig zusammen: „Bin ich denn ein Hund, wie? Bin ich denn ein räudiger Hund, wie? Was?" Er wird von der Akademie entlassen, in seinem Hause herrscht der Gerichtsvollzieher, seine Frau reist mit den Kindern zu ihren Eltern, nur sein Liebling Trudchen will bei ihm aushalten; er vertraut sie seinem Schüler Strähler an, zieht mit seinem Faktotum, dem Dienstmann Löffler (neben ihm die weitaus beste Gestalt), in eine Winkelkneipe, läßt sich von Spießbürgern freihalten und von Anstreichern Kollege nennen, bis ihn der nun mit Trudchen verlobte Max Strähler ausfindig macht, ein Atelier für ihn einrichtet und ihm den Auftrag bringt, seine Schwester gegen hohe Bezahlung zu malen. In neuer Tätigkeit, in der Liebe seiner Kinder soll Crampton genesen.

Das sind äußere Hauptpunkte, zahlreiche Einzelzüge machen die Gestalt lebenswahr und liebenswürdig bei aller Versumpfung: wenn er alle Welt anpumpt, bei Löffler und der Winkelkneipenkellnerin Schulden macht, Wirtsschilder malt und dann wieder seines Künstlertums bewußt in titanischen Entwürfen schwelgt, gegen die Tochter volle Herzenswärme ausströmt, die gönnerhaft auftretenden Kneipbrüder hoheitsvoll abfahren läßt: das und vieles andere ist so echt, daß man seine helle Freude daran hat. Wahrer Humor leuchtet in der Erregung des Wohlbefindens, des Zorns, des Stolzes gewinnend aus seinen Worten. Diese Charakterstudie hat hohen künstlerischen Wert, und das ist wichtiger als die von Fachmännern bezeugte, wissenschaftlich unanfechtbare Zeichnung des Alkoholikers.[1])

Dem Charakterlustspiel auf dem Wege Molières „College Crampton" folgt das Charakterlustspiel auf dem Wege Kleists „Der Biber-

1) Vgl. Erich Wulffen S. 98f., Julius Röhr S. 83, Kurt Sternberg S. 140f.

pelz, eine Diebskomödie" [1]). Seit seinem Erscheinen wurde der Vergleich mit Kleists „Zerbrochenem Krug" oft wiederholt.[2]) Ähnlichkeiten sind unverkennbar: hier wie dort eine Charakterkomödie, hier wie dort Eigentumsverbrechen und ausführliche Gerichtsverhandlung auf der Bühne, hier wie dort die Aufklärung vom Richter selbst hinausgeschoben und Irremachung der Zeugen durch den Richter selbst. „Der zerbrochene Krug" ist ein vortrefflich gebautes Entwicklungsstück, d. h. alles Tatsächliche liegt vor dem Drama und wird bloß nach und nach aufgedeckt mit der Spitze, daß der Richter selbst am Schlusse als der Schuldige entlarvt wird. Im „Biberpelz" geschehen beide Diebstähle, der des Holzes und der des Biberpelzes, von derselben Waschfrau Wolff an demselben Rentier Krüger innerhalb des Stückes; die Diebin wird nicht entdeckt, dank der Ungeschicklichkeit des Amtsvorstehers von Wehrhahn, dem es mehr auf Schneidigkeit gegen politische Gegner und auf rasches Aufrücken ankommt als auf Nebensächlichkeiten wie Diebstähle; die Spitze liegt darin, daß der eitelkeitsblinde Amtsvorsteher die doppelte Diebin als Muster aller Ehrlichkeit hinstellt; die Handlung verläuft im Sande. „Der zerbrochene Krug" ist ein Ganzes von planvoll sicherer Entwicklung, „Der Biberpelz" ein Wirklichkeitsausschnitt ohne Schluß, der außerdem durch auffälligen Parallelismus mehr absichtlich als künstlerisch wirkt. Denn Akt I und II finden in Akt III und IV eine gesteigerte Wiederholung.

In I wird in Frau Wolffs Hütte der Holzdiebstahl vorbereitet und dazu aufgebrochen, wobei der ahnungslose Amtsdiener selbst das Licht hält (eine der vielen satirischen Spitzen); in II wird beim Amtsvorsteher über diesen Holzdiebstahl verhandelt, die Diebin lenkt frech und geschickt den Verdacht von sich ab. In III wird bei Wolffs über den nachts vorher gestohlenen Biberpelz gesprochen, wobei die Diebin den Bestohlenen ebenso geschickt an der Nase herumführt wie in IV bei der Gerichtsverhandlung über den Pelzdiebstahl den Amtsvorsteher, während die Untersuchung wieder ergebnislos verläuft.

Vier frische farbensatte Bilder, lebendig bewegt, voll heller Glanzlichter echter Komik, köstlichen Humors, treffender Satire. Aber nicht das Muster einer Komödie, als welches geschworene Hauptmannianer den „Biberpelz" anpriesen: die Handlung ist zu dünn und dürftig, die Wiederholung desselben Vorganges zu aufdringlich. Wertvoll ist

1) Uraufführung Deutsches Theater, Berlin, am 21. September 1893. Erstdruck 1893. 2) Zwanzig Jahre später hat Hauptmann als Regisseur am Berliner Künstlertheater eine vortreffliche Aufführung des „Zerbrochenen Kruges" in Szene gesetzt (2. Okt. 1913).

auch hier vor allem die vorzügliche Charakterzeichnung. Schlenther[1]) sieht darin die „Komödie der streberhaften Dummheit" mit Wehrhahn als Helden. Ebensogut kann man darin die „Komödie der skrupellosen Schlauheit" mit Frau Wolff als Heldin erblicken. Beide gleichwertig, zwei Meisterschöpfungen realistischer Charakteristik, nebeneinander noch besonders wirksam. Mutter Wolff stellt sich immer dümmer, als sie ist, und erreicht gerade dadurch immer ihren Zweck; Wehrhahn will immer klüger scheinen, als er ist, und fällt gerade dadurch regelmäßig herein. Die abgefeimte Diebin nutzt jede Gelegenheit, jeden kleinsten Vorteil aus, weiß alle geschickt zu ködern und zu kirren und beherrscht ihren schwerfälligen Mann, wie sie den Hehler übers Ohr haut und den Bestohlenen samt der hohen Obrigkeit herumhetzt. Gesund, von starkem Temperament, heuchelt das mit allen Wassern gewaschene Weibsstück erfolgreich höchste Biederkeit. Als Mutter scheinbar streng, leitet sie die Tochter doch zu allem Schlechten, Stehlen, Hehlen und Falschzeugen, und ist dabei in all ihrer Verlogenheit und Schlechtigkeit von so köstlicher Urwüchsigkeit, daß man seine Freude an ihr haben muß. Im Grund ein „Gemütsmensch"[2]): sie rackert sich ab für Mann und Kinder, wodurch ihre Niedertracht etwas beinahe Liebenswürdiges erhält. Daneben Herr von Wehrhahn: vollendeter Streber, läßt sich „Baron" nennen, spielt mit Monokel und Jagdjoppe den Landjunker; dumm bis zur völligen Vernageltheit, dabei unsäglich eingebildet, „rettet er", wie er so schön sagt, „die höchsten Güter der Nation", unter welchen ihm unbedingte Ergebenheit vor des Königs Beamten das allerhöchste ist. In der Jagd auf Demokraten und Sozialisten, als welche er harmlose Bürger verdächtigt, vernachlässigt er die wirklichen Amtspflichten und vertraut gemeingefährlichen Lumpen rückhaltlos: trotz starker Übertreibungen der typische Regierungsbeamte, wie er nicht sein soll; es ist das Tüpfchen aufs i, wenn er am Schluß der Diebin als Muster der Ehrlichkeit gönnerhaft auf die Schulter klopft. Statt des üblichen Lustspielendes: Belohnung der Tugend, Bestrafung des Lasters siegen Schlauheit und Schlechtigkeit, das Lachen über die genasführte Dummheit des aufgeblasenen Hohlkopfes hat einen bitteren Beigeschmack. Aber steht der echte Humorist nicht allzeit jenseits von Gut und Böse? Mit dem Scharfblick des unbeteiligten Beobachters sieht er hinter aller Dumm-

1) Schlenther S. 103f. 2) Ebenda S. 106.

heit und Schlechtigkeit immer noch den Menschen. Dieses verstehende Lächeln des echten Humoristen rückt auch Waschfrau Wolff und Amtsvorsteher Wehrhahn in jenes Gebiet, wo wir nicht mehr nach gut oder schlecht fragen, sondern uns der künstlerischen Sicherheit dieser Gestalten freuen, die sich den unsterblichen, humoristisch gesehenen Betrügern und Lumpen der Weltliteratur anreihen dürfen, dem feigen Prahlhans und kneipgenialen Witzbold Falstaff, dem armen Sünder auf dem Richterstuhle Dorfrichter Adam, den (allerdings meist mit sittlicher Umkehr oder Elend zu gutem Ende bestraften) Molièreschen Helden, einem Tartuffe, Geizigen, Misanthropen, dem köstlich aufschneiderischen Betrüger der altfranzösischen Posse Meister Pathelin.

Die Frau Wolff und von Wehrhahn innewohnende Lebenskraft hat Hauptmann zu dem gewagten und mißlungenen Versuche geführt, fast ein Jahrzehnt später sie nochmals als Helden auftreten zu lassen in: „Der rote Hahn, Tragikomödie in vier Akten"[1]).

Frau Wolff, die sich in zweiter Ehe mit dem Schuster Fielitz und ihre Tochter Adelheid mit dem findigen, aber windigen Bauführer Schmarowski verheiratet hat, sinkt hier zur gemeinen Brandstifterin; gemein vor allem dadurch, daß sie einen Unschuldigen, den idiotischen Sohn des ehemaligen Gendarms Rauchhaupt, als Täter verhaften und verurteilen läßt. von Wehrhahn ist der alte; genau so vernagelt wie ehedem, läßt er sich leicht auf falsche Fährten locken, und wie früher in der Zeit des Septennatskampfes so jetzt in den Tagen der Lex Heinze macht er Jagd auf politisch anrüchige oder auffässige Existenzen. Im letzten Akt stirbt Frau Fielitz am Herzschlag, ohne daß sie bekannt hätte: ein nur äußerlicher Abschluß.

Trotz guter Einzelheiten wirkt „Der rote Hahn" als matte Wiederholung des im „Biberpelz" frischer Gebrachten. Wiederverwendung bekannter Gestalten auf der Bühne ist immer heikel; nur einer der Größten durfte es ungestraft wagen, seinen Falstaff, den ergötzlichen Prahlhans, Saufaus und Feigling der Heinrichsdramen als stets betrogenen Liebeshelden in den „Lustigen Weibern von Windsor" in neuer Beleuchtung zu neuen Erfolgen zu führen. Die politischen Motive deutet Hauptmann nur an, die Fülle von Spott, Witz und Lustigkeit, die hier zu holen wäre, wagt kein deutscher Dramatiker anzupacken; die politische Komödie, die einst in Griechenland in Aristophanes ihren Meister fand, später in Frankreich, England, Deutschland gepflegt wurde, ist der neuesten Zeit völlig abhanden gekommen.

1) Uraufführung Deutsches Theater Berlin 27. Nov. 1901. Erstdruck 1901.



Sahen wir den Lustspieldichter bis dahin auf den Wegen Molières und Kleists, so versucht er sich auf der Bahn Shakespeares mit der Komödie „Schluck und Jau, Spiel zu Scherz und Schimpf mit fünf Unterbrechungen".[1]) Wir stehen in unserer Besprechung zum ersten Male auf anderm Boden als dem der Alltagswirklichkeit; tatsächlich gingen diesem phantastischen Spiel von 1900 das Traumstück „Hannele" (1893), das Geschichtsdrama „Florian Geyer" (1896) und das Märchendrama „Die versunkene Glocke" (1896) voran, welche alle (im nächsten Abschnitt zur Sprache kommend) den strengnaturalistischen Grundsatz ausschließlicher Wirklichkeitsschilderung schon aufgegeben hatten. Ein freies Spiel der Phantasie, dem Vorspruch nach dargestellt in einem Schloß vor derb zechender Jagdgesellschaft. Der Stoff ist ein alter, an komischer Wirkung reicher, in der Weltliteratur oft behandelter: ein Mensch niederen Standes wird betrunken in ein üppiges Bett gelegt und beim Erwachen von der Umgebung als hoher Herr behandelt, bis das Spiel langweilt und er durch einen Schlaftrunk in seinen Stand zurückversetzt wird.[2]) Höher gehoben verbindet sich der Stoff mit der philosophischen Anschauung, daß das Leben nur Traum und, vielleicht, der Traum das wahre Leben sei; dramatische Ausbildung dieses Gedankens finden wir bei Calderon, Holberg, Grillparzer. Auch das Doppelgängermotiv klingt an, wie denn Hauptmanns Jau am Schlusse sagt: „ich bin getuppelt", um sich so das ihm Unbegreiliche verständlich zu machen. Deutlich ist die Anknüpfung Hauptmanns an das kurze Vorspiel zur „Bezähmten Widerspenstigen", worin der Lord den betrunkenen Kesselflicker als Edelmann kleiden, ihm in einem Pagen eine Gattin zuführen und von seinen Schauspielern die Komödie von der Widerspenstigen vorspielen läßt. Was bei Shakespeare Rahmen und Vor-

---

1) In den Gesammelten Werken „Ein Scherzspiel in sechs Vorgängen". Uraufführung Deutsches Theater Berlin, 3. Febr. 1900. Erstdruck 1900.
2) Vielleicht die älteste Fassung bietet das Märchen „Der erwachte Schläfer" aus Tausendundeinernacht, Bühnenbehandlungen beispielsweise bei Shakespeare Vorspiel zur „Bezähmten Widerspenstigen" (1597?), Christian Weise „Wunderlich Spiel vom niederländischen Bauern" (1700), Holberg, „Jeppe vom Berge" (1722), Joh. von Plötz „Der verwunschene Prinz" (1835); auch die Volksbühne hat sich des Stoffes bemächtigt. Vgl. U. C. Wörner, Gerhart Hauptmann. 2. Aufl. Berlin 1901. S. 100f. und Alexander v. Weilen, Shakespeares Vorspiel zu der „Zähmung der Widerspenstigen." Frankfurt a. M. 1884.

spiel, wird bei Hauptmann zum Stücke selbst, die Rolle der falschen Fürstin von Schluck, Jaus Freund übernommen, dadurch die Wahrscheinlichkeit des Spaßes — die beiden dürfen sich doch nicht kennen — sehr verringert. Der lustige Einfall ist breit ausgeführt, und das Gewicht liegt nicht so sehr auf der närrischen Begebenheit, als vielmehr auf der Seelenschilderung des derben Jau in seiner „Ferschten"-Maske und des feineren Schluck, der Künstlernatur in Lumpen. Darin ist Hauptmann selbständig, die oft zu stark betonte Abhängigkeit von Shakespeare liegt weniger im Stofflichen als in der Sprachbehandlung: hochdeutsche Verse (die Gebildeten) und Prosa in schlesischer Mundart (die Vagabunden) wechseln, der Fall der Verse erinnert oft an Schlegels Shakespeareübersetzung, wie die Gegenüberstellung der Posse, welche Jon Rand, der Schloßbesitzer, und sein Freund Karl mit den Vagabunden aufführen, und des poetischen Liebesspieles zwischen Jon Rand und der Märchenprinzessin Sidselill[1]) an den „Sommernachtstraum" anklingt[2]). Sidselill ist ganz Laune, verhätschelt, eigensinnig, begehrlich, immer aber reizend, leider allzusehr im Hintergrund gehalten. Im Verkleidungsspiel, das durchaus Hauptsache, fehlt die Leichtigkeit des Humors, die künstlerische Freiheit der derben Lustigkeit; überlange Reden hindern die in der Situation gegebene komische Wirkung. Vortrefflich sind die beiden Lumpen: Jau bei aller Verkommenheit sehr selbstzufrieden, als Fürst hochfahrend, zerschellt er Gläser, prügelt Diener, zerschlitzt mit dem Hirschfänger Tapeten und Möbel in einem Anfall proletarischen Cäsarenwahns; Schluck, dem bewunderten Freund unbedingt ergeben, ganz Gemütsmensch, ein Stück echter Künstler, eine phantasievolle und weiche Natur, voll kindlich weltfreudigen Sinnes für Schönheit und Vornehmheit. Ihn gewinnen wir lieb trotz aller Verkommenheit, über Jau lachen wir und ärgern uns an ihm. Gegen Ende wird nachdrücklich auf einen tieferen Sinn hingewiesen, aber die Erkenntnis, daß alles Leben Traum sei, bringt der Dichter nicht zu voller künstlerischer Gestaltung.

Als „Lustspiel" bezeichnet Hauptmann auch „Die Jungfern vom

---

1) Der reizvolle Name stammt aus einer altsächsischen Ballade, deren Nachdichtung „Schön Sidselil und Ritter Ingild" von Ludw. Theobul Kosegarten in Schillers Musenalmanach auf 1796 steht. 2) Über „Deutschland und Shakespeare" hat Hauptmann schöne Ausführungen im Jahrb. d. Dtsch. Shakespeare-Gesellschaft Jahrg. 51 Berlin 1915 (S. VII—XII) veröffentlicht.



Bischofsberg"[1]). Ein verfehltes Werk, der Dichter versagt hier selbst da, wo er sonst immer sein Können bewährt, in der Charakteristik. Unfein und altherkömmlich zeichnet er die vier Schwestern und ihre Freier, greift zu rührselig-komischen Mätzchen in der Art Kotzebues, wie das Heul-Quartett der einander ansteckenden Schwestern, oder zu plumpen Kulissenscherzen in der Art Blumenthals und Kadelburgs wie die Verulkung des als Fratze gezeichneten Gymnasiallehrers. Was dem Stücke tieferen Gehalt geben soll, lehrhafte Erörterungen über Erziehung, wächst nicht organisch heraus, sondern wirkt absichtlich und verstimmend. Einige hübsche Züge sind allzu vereinzelt, und der Schluß, der plötzlich tiefere Töne anschlägt und sinnbildliche Deutung verlangt, paßt nicht zu dem öden Spiel. Hauptmanns allzu hastiges Schaffen der späteren Jahre, das Gedanken und Gestalten nicht ausreift, sondern äußeren Erfolgen nachjagt, ohne sie zu erreichen, rächt sich hier empfindlich.

Viel später, 1910 und 1911, hat Hauptmann noch zwei Tragikomödien geschaffen; in beiden greift er auch zu seinem Frühstil des konsequenten Naturalismus zurück; so mögen sie sich hier anreihen. „Die Ratten", Berliner Tragikomödie.[2]) „Das ist", erzählt der Dichter im Berliner Lokalanzeiger[3]), „eigentlich mein erstes Stück, das sich ausschließlich mit Berlin beschäftigt. Ich beginne damit einen größeren Zyklus von Berliner Dramen. Das ist eine alte Idee von mir; denn schon vor etwa zwanzig Jahren wollte ich eine Serie von Stücken schreiben, deren Leitmotiv die gewaltige Entwicklung Berlins sein sollte." Ein Vorstadtdrama, Gestalten aus dem dunkelsten Berlin, Dirnen und Verbrecher neben dem kleinen Handwerker und Bühnenleuten. Es verknüpft stofflich einen Hintertreppenroman mit einem Theaterfeuilleton; aber es hat sich keine Einheit gestaltet. Die Tragödie der Frau John und die Komödie des verkrachten Theaterdirektors Hassenreuter: zwei Welten und zwei Stücke, ein künstlerisch unerfreuliches Gebilde trotz einzelner vortrefflicher Szenen und Gestalten.

Die Theaterkomödie knüpft an alte Berliner Erinnerungen des Dichters an: das Urbild Hassenreuters ist jener verkrachte Direktor des Straßburger Stadttheaters Alexander Heßler, bei dem der Zweiundzwanzig-

---

1) Entstanden 1905; Uraufführung Berlin, Lessingtheater, 2. Febr. 1907; Erstdruck 1907. 2) Erstdruck 1911; Uraufführung Berlin, Lessingtheater, 14. Jan. 1911. 3) Nr. 469 (1. Beilage) vom 15. Sept. 1910.

jährige 1885 dramaturgischen Unterricht nahm.[1]) Dieser Idealist und Klassizist wird mit seinem Schüler Hauptmann ähnliche erregte Gespräche und Zusammenstöße gehabt haben wie Hassenreuter mit seinem dem Naturalismus huldigenden Schüler Spitta. Eine prächtige Komödienfigur, bleibt er bei allem Pathos und allem Glauben an sich und seine Kunst in seiner Weich- und Weitherzigkeit immer liebenswürdig: im Verkehr mit der seinen Theaterplunder auf dem Bodenraum der Mietskaserne betreuenden Frau John wie in der Liebelei mit seiner ehemaligen Naiven, der glänzend gezeichneten Alice Rütterbusch, im Unterrichte seiner Schüler wie im Gespräch mit dem in anderer Welt heimischen Pastor Spitta, wie endlich bei der Schicksalswendung, die ihn aufs neue zum Bühnenleiter macht. Die wichtigere tragische Szenenreihe, durch die Verbindung mit der Lustspielhandlung nicht gefördert, wohl aber öfter gestört, gibt wie „Rose Bernd" (vgl. Kap. 6), doch in neuer Beleuchtung und völlig anderem Lebenskreise, die Tragödie der Mutterschaft. Die Frau des Maurerpoliers John wünscht sich ein Kind, da ihr Adelbertchen früh gestorben. Sie täuscht Mann wie Umgebung und gibt ein auf Hassenreuters Garderobeboden geborenes Uneheliches des polnischen Dienstmädchens Pauline Piperkarcka, die sie mit Geld abfindet, als das ihre aus. Aber in dem durch Schmeicheln und Drohen willfährig gemachten Geschöpf erwacht die Mutterliebe, sie will ihren Buben wiederhaben, und als Frau John sich weigert, stehen sich die zwei Mütter gegenüber: eine der ursprünglichsten und packendsten Szenen Hauptmanns. Polizei und Pflegeamt mischen sich ein. Frau John verläßt mit dem Kinde die Wohnung; die Polin findet an Stelle des ihren den lebensunfähigen Säugling einer benachbarten Halbweltlerin, der in ihren Armen stirbt. Das Mädchen verfolgt ihr Recht weiter; Frau John verliert den Kopf, beauftragt ihren verkommenen Bruder, einen Zuhälter und schweren Jungen schlimmster Sorte, jene zum Verzicht zu bewegen. Der fackelt nicht lang und tötet die sich weigernde Piperkarcka. Frau John hat an diesen Ausweg nie gedacht; halbverwirrt macht sie, da nun die Wahrheit von allen Seiten immer klarer zutage tritt und ihr Mann sich von ihr lossagt, ihrem Leben ein Ende.

Was in dieser Verquickung von Komik und Tragik tiefer ergreift, sind einzelne Szenen, einzelne Gestalten: neben jener Auseinandersetzung der beiden Mütter besonders der erschütternde Auftritt, in welchem der Mörder seine Tat der Schwester eingesteht. Unter den Charakteren tritt, auch über den famosen Hassenreuter hinauswachsend, Frau John an erste Stelle. Der eine Gedanke, der sie immer stärker und schließlich allein beherrscht, ist der Besitz des Kindes. Dazu sind ihr alle Mittel recht, sie lügt, trügt und wird ungewollt zur Mord-

1) Hassenreuter zeigt Verwandtschaft mit dem Collegen Crampton. Vgl. über ihn Ernst Erdmannsdörffer in Vossische Zeitung 1911, Nr. 216 und Schlenther S. 27 und 261.



anstifterin. So geht sie freiwillig in den Tod, nachdem vorher noch einmal — ein feiner und rührender Zug — die Erinnerung an ihr einstiges Liebes- und Eheglück lebendig geworden ist. Dieser Wille zur Mutterschaft, sei es auch einer unrechtmäßig erkauften, ist so urwüchsig und groß, daß er mit vielem Mißglückten versöhnen kann. Außerdem sind mit strotzendem Leben ausgestattet der unheimliche Zuhälter und Mörder, die Dirne aristokratischer Herkunft, der kupplerische Hausmeister, die freche Berliner Göre. Durch sie alle ist das Berliner Vorstadthaus mit seinen zweifelhaften Existenzen, unter denen auch ein ehrlicher Handwerker wie John noch Platz hat, trefflich veranschaulicht, aber all dies erscheint weder für die Tragödie Frau Johns noch für die Komödie Hassenreuters als notwendig. „Die Ratten“ fallen in die „epische Periode“ Hauptmanns: im Vorjahre war sein Roman „Emanuel Quint“ erschienen, es folgte, von der Veröffentlichung des sechs Jahre alten Schauspiels „Gabriel Schillings Flucht“ abgesehen, der Roman „Atlantis“ (beide 1912, von den Romanen berichtet Kapitel 8, von dem Drama Kapitel 6). Auch der Stoff der „Ratten“ hätte seine künstlerisch voll entsprechende Ausdrucksform im Romane gefunden (vgl. oben S. 37).

Dasselbe gilt von der gleichzeitig entstandenen, zehn Jahre später veröffentlichten „Tragikomödie“ in 3 Akten „Peter Brauer“ (1911)[1], welche den Kreis der Künstlerdramen Hauptmanns („College Crampton“, „Versunkene Glocke“, „Hirtenlied“, „Michael Kramer“, „Gabriel Schillings Flucht“) abschließt. Jugenderinnerungen aus der Breslauer Kunstschule spielen auch hier herein, und der (einzig durchgeführte) Hauptcharakter erscheint als eine mattere Wiederholung des Crampton, aber nun auf viel tieferer Stufe: Peter Brauer ist ein Aufschneider und Maulmaler, der alle Welt und nicht zuletzt sich selbst belügt und betrügt, dessen Wollen sich in leeren Reden erschöpft, denen kein Können entspricht, ein liebenswürdiger Phantast, der mit dem Leben der Wirklichkeit nirgends zurechtkommt, schwach als Mensch und gänzlich verbummelt als Künstler.

Von Frau und Tochter verachtet, vom talentvollen, noch sehr jungen Sohne geliebt, kämpft Peter Brauer ohne Erfolg gegen Familie und Gläubiger und tritt, als er mühsam genug das Reisegeld erbettelt hat, die Fahrt zu einem nur in seiner Einbildung vorhandenen Auftraggeber

1) Erstdruck 1921. Uraufführung: Lustspielhaus, Berlin, 1. November 1921.

jährige 1885 dramaturgischen Unterricht nahm.[1]) Dieser Idealist und Klassizist wird mit seinem Schüler Hauptmann ähnliche erregte Gespräche und Zusammenstöße gehabt haben wie Hassenreuter mit seinem dem Naturalismus huldigenden Schüler Spitta. Eine prächtige Komödienfigur, bleibt er bei allem Pathos und allem Glauben an sich und seine Kunst in seiner Weich- und Weitherzigkeit immer liebenswürdig: im Verkehr mit der seinen Theaterplunder auf dem Bodenraum der Mietskaserne betreuenden Frau John wie in der Liebelei mit seiner ehemaligen Naiven, der glänzend gezeichneten Alice Rütterbusch, im Unterrichte seiner Schüler wie im Gespräch mit dem in anderer Welt heimischen Pastor Spitta, wie endlich bei der Schicksalswendung, die ihn aufs neue zum Bühnenleiter macht. Die wichtigere tragische Szenenreihe, durch die Verbindung mit der Lustspielhandlung nicht gefördert, wohl aber öfter gestört, gibt wie „Rose Bernd" (vgl. Kap. 6), doch in neuer Beleuchtung und völlig anderem Lebenskreise, die Tragödie der Mutterschaft. Die Frau des Maurerpoliers John wünscht sich ein Kind, da ihr Adelbertchen früh gestorben. Sie täuscht Mann wie Umgebung und gibt ein auf Hassenreuters Garderobeboden geborenes Uneheliches des polnischen Dienstmädchens Pauline Piperkarcka, die sie mit Geld abfindet, als das ihre aus. Aber in dem durch Schmeicheln und Drohen willfährig gemachten Geschöpf erwacht die Mutterliebe, sie will ihren Buben wiederhaben, und als Frau John sich weigert, stehen sich die zwei Mütter gegenüber: eine der ursprünglichsten und packendsten Szenen Hauptmanns. Polizei und Pflegeamt mischen sich ein. Frau John verläßt mit dem Kinde die Wohnung; die Polin findet an Stelle des ihren den lebensunfähigen Säugling einer benachbarten Halbweltlerin, der in ihren Armen stirbt. Das Mädchen verfolgt ihr Recht weiter; Frau John verliert den Kopf, beauftragt ihren verkommenen Bruder, einen Zuhälter und schweren Jungen schlimmster Sorte, jene zum Verzicht zu bewegen. Der fackelt nicht lang und tötet die sich weigernde Piperkarcka. Frau John hat an diesen Ausweg nie gedacht; halbverwirrt macht sie, da nun die Wahrheit von allen Seiten immer klarer zutage tritt und ihr Mann sich von ihr lossagt, ihrem Leben ein Ende.

Was in dieser Verquickung von Komik und Tragik tiefer ergreift, sind einzelne Szenen, einzelne Gestalten: neben jener Auseinandersetzung der beiden Mütter besonders der erschütternde Auftritt, in welchem der Mörder seine Tat der Schwester eingesteht. Unter den Charakteren tritt, auch über den famosen Hassenreuter hinauswachsend, Frau John an erste Stelle. Der eine Gedanke, der sie immer stärker und schließlich allein beherrscht, ist der Besitz des Kindes. Dazu sind ihr alle Mittel recht, sie lügt, trügt und wird ungewollt zur Mord-

---

1) Hassenreuter zeigt Verwandtschaft mit dem Collegen Crampton. Vgl. über ihn Ernst Erdmannsdörffer in Vossische Zeitung 1911, Nr. 216 und Schlenther S. 27 und 261.

anstifterin. So geht sie freiwillig in den Tod, nachdem vorher noch einmal — ein feiner und rührender Zug — die Erinnerung an ihr einstiges Liebes- und Eheglück lebendig geworden ist. Dieser Wille zur Mutterschaft, sei es auch einer unrechtmäßig erkauften, ist so urwüchsig und groß, daß er mit vielem Mißglückten versöhnen kann. Außerdem sind mit strotzendem Leben ausgestattet der unheimliche Zuhälter und Mörder, die Dirne aristokratischer Herkunft, der kupplerische Hausmeister, die freche Berliner Göre. Durch sie alle ist das Berliner Vorstadthaus mit seinen zweifelhaften Existenzen, unter denen auch ein ehrlicher Handwerker wie John noch Platz hat, trefflich veranschaulicht, aber all dies erscheint weder für die Tragödie Frau Johns noch für die Komödie Hassenreuters als notwendig. „Die Ratten" fallen in die „epische Periode" Hauptmanns: im Vorjahre war sein Roman „Emanuel Quint" erschienen, es folgte, von der Veröffentlichung des sechs Jahre alten Schauspiels „Gabriel Schillings Flucht" abgesehen, der Roman „Atlantis" (beide 1912, von den Romanen berichtet Kapitel 8, von dem Drama Kapitel 6). Auch der Stoff der „Ratten" hätte seine künstlerisch voll entsprechende Ausdrucksform im Romane gefunden (vgl. oben S. 37).

Dasselbe gilt von der gleichzeitig entstandenen, zehn Jahre später veröffentlichten „Tragikomödie" in 3 Akten „Peter Brauer" (1911)[1], welche den Kreis der Künstlerdramen Hauptmanns („College Crampton", „Versunkene Glocke", „Hirtenlied", „Michael Kramer", „Gabriel Schillings Flucht") abschließt. Jugenderinnerungen aus der Breslauer Kunstschule spielen auch hier herein, und der (einzig durchgeführte) Hauptcharakter erscheint als eine mattere Wiederholung des Crampton, aber nun auf viel tieferer Stufe: Peter Brauer ist ein Aufschneider und Maulmaler, der alle Welt und nicht zuletzt sich selbst belügt und betrügt, dessen Wollen sich in leeren Reden erschöpft, denen kein Können entspricht, ein liebenswürdiger Phantast, der mit dem Leben der Wirklichkeit nirgends zurechtkommt, schwach als Mensch und gänzlich verbummelt als Künstler.

Von Frau und Tochter verachtet, vom talentvollen, noch sehr jungen Sohne geliebt, kämpft Peter Brauer ohne Erfolg gegen Familie und Gläubiger und tritt, als er mühsam genug das Reisegeld erbettelt hat, die Fahrt zu einem nur in seiner Einbildung vorhandenen Auftraggeber

---

1) Erstdruck 1921. Uraufführung: Lustspielhaus, Berlin, 1. November 1921.

an. (Akt I.) Aber nun gelingt es ihm tatsächlich, durch kühne Aufschneidereien am Wirtstisch der schlesischen Kleinstadt sich eine Bestellung zu erjagen: einem Großgrundbesitzer, der von Kunst nichts versteht, soll er den von Schinkel erbauten Gartentempel seines neu erworbenen Schlosses als Geschenk und Überraschung für die kunstverständige Gattin ausmalen (Akt II). In langen, behaglich verbummelten Wochen hat er nur in einem Eckchen ein paar Gnomen hingeschmiert; der Sohn trifft zur Hilfe ein, aber zu spät; denn nun bricht der Schwindel zusammen: die adelige Gesellschaft kommt unangemeldet zur Besichtigung, die Schloßherrin durchschaut die Lage, und Brauer bleibt, eben als Frau und Tochter widerwillig nochmals an ihn zu glauben begannen, verlacht von den Aristokraten, von den Frauen verlassen, in Schimpf und Schande zurück. (Akt III.)

Lebendige Kleinstadtkneipszenen im zweiten Akt und die Figur eines fliegenden Photographen, der, selber ein Schwindler und Aufschneider, Brauer durchschaut und zur Rede stellt, sind neben der Titelgestalt der künstlerische Gewinn dieser „Tragikomödie", die, weder im Tragischen noch im Komischen befriedigend, ein skizzenhaftes Zwitterding geblieben ist. Auch macht Peter Brauer, so lebensvoll er gezeichnet ist, keinerlei Entwicklung durch: am Schlusse genau derselbe wie am Anfang, ist er eine gute Charakterstudie, keine dramatisch wirksame, in Kampf und Not sich entfaltende Persönlichkeit. Von den sieben Lustspielen des Dichters bedeutet nur eins, „Der Biberpelz", eine wirkliche Bereicherung der deutschen Bühne. Auffallend in den häufigen Anlehnungen an ältere Vorgänger, geben sie weder Erweiterung der allzu eng gewordenen Grenzen des dramatischen Gebietes, noch den starken Ausdruck einer eigenartigen Persönlichkeit. Wo wir auch in ihnen höhere Werte finden, liegen diese immer in der Charakteristik: College Crampton und Peter Brauer, Schluck und Jau und Prinzessin Sidselill, Waschfrau Wolff und Amtsvorsteher von Wehrhahn, Frau John und Direktor Hassenreuter sind Schöpfungen eines echten Dichters.

5. Märchendramen, geschichtliches Drama und Sagendramen.

1893 erschien neben der besten Hauptmannschen Komödie „Der Biberpelz" die Traumdichtung[1]) in zwei Teilen „Hannele", richtiger

1) Über ältere Traumdramen Stefan Hock, „Der Traum ein Leben". Stuttgart 1904, von Hauptmann selbst später noch zwei Traumdramen anderer Art „Elga" und „Das Hirtenlied".

: aus Rücksicht auf die religiöse Empfindlichkeit des Theaterpubli-
s verkürzt) „Hanneles Himmelfahrt"[1]). Die lyrische Samm-
; „Das bunte Buch" 1885, eröffnen die Sätze: „Wie eine Windes-
fe sei deine Seele, Dichter! Der leiseste Hauch bewege sie. Und ewig
sen die Saiten schwingen im Atem des Weltwehs; denn das Welt-
ist die Wurzel der Himmelssehnsucht. Also steht deiner Lieder
rzel begründet im Weh der Erde; doch ihren Scheitel krönet Him-
slicht."[2]) Sein Schaffen bis zum „Biberpelz" war ganz begründet
Weh der Erde; in dieser ersten Dichtung in Versen überwiegt
nmelssehnsucht" und „ihren Scheitel krönet" zum ersten Male „Him-
slicht". Eine neue Bahn öffnet sich aus der Enge des konsequen-
Naturalismus in die Weite freischaffender Phantasie, aus genauer
klichkeitsschilderung ins Märchenland. Noch sind hier Naturalis-
; und Romantik eng verbunden, wenige Jahre später herrschen
nantik und Märchen unumschränkt in der „Versunkenen Glocke".
nnele" bedeutete nicht den Bruch des Dichters mit dem Natura-
ius, wohl aber eine Erweiterung seines Schaffens. „Nichts, was
dem äußeren oder inneren Sinn darbietet, kann von dieser
tform, die eine Kunstform geworden ist [dem Drama], ausgeschlossen
den;"[4]) auch hier sucht und findet „seine Persönlichkeit ihren na-
ichen Ausdruck". Von nun an schreibt er neben naturalistischen
) Märchen-, Geschichts-, Sagen- und Legendendramen.

Weltweh" und „Himmelssehnsucht": besser könnte man die beiden Pole
:r „Traumdichtung" gar nicht bezeichnen. Das Armenhaus eines schlesi-
ı Bergdorfes, voll Elend und Niedertracht, die Roheit eines Schnaps-
fers, der sein halbwüchsiges Pflegekind zuschanden prügelt, seine ge-
ıig leidende Frau zu Tode schindet. Das Kind, das in der Mutter
letzten Halt verloren, springt in den Dorfteich, aus dessen Tiefe die
ıme des Herrn Jesus es zur Mutter ruft. Ein Arbeiter zieht die Er-
kende heraus, der Lehrer bringt sie ins Armenhaus, aber das Fieber
ıert sich zu Phantasien und in der Nacht stirbt das arme Ding: „Welt-
" genug. Mit grausamem Realismus sind die Armenhäusler, Schnaps-
ıer und Dirne, entlassene Zuchthäuslerin und Schwachkopf, wie das
ıgsleben Hanneles, der abgemagerte Kinderkörper, die Mißhandlungen
Stiefvaters, geschildert. Der Dichter aber zeigt uns auch die zarte, in der

---

) Uraufführung Kgl. Schauspielhaus, Berlin, 14. Nov. 1893; Erstdruck
ı Julius Exter illustriert) Berlin 1894 (erschienen Herbst 1893). Der
ter erhielt dafür den Grillparzerpreis (15. Jan. 1896) und kam auch
ı Schillerpreis ernstlich in Betracht, ohne an allerhöchster Stelle Billi-
; zu finden. 2) Schlenther S. 108. 4) Vgl. oben S. 20.

Welt der Bibel und der Märchen heimische Kinderseele gläubig in inbrünstiger Himmelssehnsucht. Das vom Kinde zur Jungfrau reifende Mädchen liebt schwärmerisch den Einzigen, der stets freundlich und gütig war, dem sie geistige Bildung und Nahrung verdankt, den Lehrer Gottwald. Alles innere Leben, das sich in der Alltagsnot nie herauswagte, gewinnt Gestalt in ihren Fieberphantasien. Diese stellt der Dichter (ein kühnes, aber gelungenes Wagnis) leibhaftig auf die Bühne, sie verknüpfen und steigern sich, offenbaren ihre Furcht und ihre Hoffnung, was sie erlebt und was sie gelesen, bedrückend, tröstend und erlösend zur ewigen Seligkeit. Von Schwester Martha gepflegt, plagt sich Hannele mit doppelter Angst, Angst seiner Himmelssehnsucht: hat es durch den Selbstmordversuch eine jener Sünden gegen den Heiligen Geist begangen, die nicht vergeben werden? und Angst seines Weltwehs: der entsetzlichen Furcht vor dem Stiefvater und seinen Mißhandlungen. Über jene beruhigt sie die Schwester, diese steigert sich und, einen Augenblick allein, sieht sie als erste Erscheinung den Vater, der mit Schlägen droht: sie will Feuer machen, wie er verlangt —, die Schwester findet sie ohnmächtig vor dem Ofen. Dann spricht sie im Fieber vom lieben Herrn Jesus und vom schönen Herrn Lehrer, mit dem sie bald Hochzeit machen werde; die Schwester singt sie in Schlaf, dann erscheint die abgehärmte Mutter, läßt ihr ein Himmelsschlüsselchen als Gottespfand baldigen Wiedersehens, und drei Engel singen ihr den ersten Gruß der Seligkeit. Im zweiten Teile sind die Traumgestalten verschwunden. Schwester Martha sitzt am Bett, die Fiebernde erzählt aufgeregt vom Himmelsschlüsselchen und den Engeln, und bricht plötzlich ab. Der Engel des Todes steht, schwarzgewandet mit schwarzen Flügeln, im Zimmer, ruhig und schön, ein Schwert in Händen. Ihren Fragen bleibt er stumm. An Schwester Marthas Stelle tritt eine Erscheinung, der toten Mutter ähnlich, mit sanften Worten tröstend: „Es ist der Eingang, Hannele ... Mache dich bereit!“ — „Zum Sterben?“ — „Ja.“ — Da sieht die Arme ihre Lumpen an: so will sie nicht im Sarge liegen. Märchenerinnerungen steigen auf. Ein buckliger Dorfschneider kleidet sie ins weißseidene Brautkleid und gläserne Pantoffeln. Dann hebt der Todesengel das Schwert, die Diakonissin legt ihre Hände schützend auf Hanneles Herz. So stirbt sie. Der Todesengel verschwindet. Die Schulkinder, vom Lehrer geführt, singen das Sterbelied; Frauen und Armenhäusler sammeln sich zum Leichengeleite. Vier weißgekleidete Jünglinge legen sie in einen gläsernen Sarg. Aber starke Erregung bemächtigt sich der Anwesenden, flüsternd bezeichnen sie den Pflegevater als Hanneles Mörder. Dieser schmäht betrunken gröhlend die Tote. Da gesellt sich ihm ein Fremder, der dem Lehrer Gottwald gleicht, grüßt ihn mit Gottes Gruß und redet ihm mild und ernst ins Gewissen. Als das Gemurmel immer drohender anschwillt: „A Mörder, a Mörder!“ verschwört er sich, er habe dem Kinde nur Gutes getan. Da leuchtet in Hanneles Händen ein Himmelsschlüsselchen, alles weicht zurück: „Ein Wunder! ein Wunder!“ und jener stürzt davon mit dem Rufe: „Ich häng' mich uff.“ Der Fremde aber spricht zu den Anwesenden: „Fürchtet euch nicht!“ und zu Hannele: „Johanna Mattern, stehe auf!“ Sie erhebt sich und kniet zu seinen Füßen, die Menschen fliehen,

der Erlöser aber nimmt alle Niedrigkeit von ihr, schenkt ihren Augen das ewige Licht, schildert ihr die Wonnen der himmlischen Seligkeit, und Engel geleiten sie mit Gesang zur Ewigkeit. Nochmals sitzen Schwester und Arzt am Bette. „Tot?" fragt Schwester Martha. „Tot" bestätigt der Arzt.

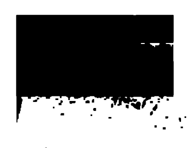
Die Dichtung wurde viel angegriffen von den einen wegen sozialdemokratischer Anschauungen, von andern wegen zu strenger Kirchlichkeit, von den einen als Abfall vom Naturalismus, von anderen wegen Lästerung christlicher Lehren. Aber fromme Kirchenmänner, wie Hofprediger Frommel, und anerkannte Dichter, wie Fontane und Gustav Freytag, traten mit Nachdruck dafür ein. Für jeden, der sich nicht mit Parteischeuledern die Welt schwarz zudeckt, spricht hier ein echter Dichter, der wohl durch Verkörperung von Traumgestalten die Grenzen der Wirklichkeitsschilderung überschreitet, nie aber die innere Wahrheit verletzt. Genau betrachtet ist nichts Unnatürliches oder Unwirkliches dabei: Hanneles frommer Kinderglaube ist ebenso wahr wie die ihren kindlichen Phantasien und Erlebnissen entsprechenden Traumbilder, und diese geben eine Selbstoffenbarung eigener Art, deren Wahrheit kein Menschenkenner bezweifelt. Man hat die unleugbar starken Wirkungen ausschließlich aus dem Stoffe erklären wollen, hat von Ausstattungsstück und billiger Sentimentalität gesprochen. Das heißt das Unwesentliche an Stelle des Wesentlichen rücken. Nicht die szenische Bildwirkung, die allerdings, künstlerisch durchgeführt, zu hoher Schönheit gesteigert werden kann, ist die Hauptsache, sondern Schicksal, Tod und Himmelfahrt Hanneles; wer Sentimentalität, d.h. unwahre Rührseligkeit, in dieser tief ins Herz greifenden Dichtung findet, hat kein Unterscheidungsvermögen für echtes und falsches Gefühl. Das heiße Mitleid mit den Armen und Unterdrückten kommt vielleicht nirgends in Hauptmanns Schaffen so voll und rein zum Ausdruck wie hier. Zweifellos hat „Hanneles Himmelfahrt" starke Anregung von der zeitgenössischen Malerei, zumal von Fritz v. Uhde und seiner Behandlung biblischer Stoffe, empfangen. Wenn aber irgendwo, so erwies hier der Dichter die Wahrheit seines Wortes: „das Weltweh ist die Wurzel der Himmelssehnsucht". Denn in bitterstem Weltweh beginnt „Hanneles Himmelfahrt" und schließt im vollem Glanze erfüllter Himmelssehnsucht.

Nach „Hannele" schwieg Hauptmann zwei Jahre und trat dann mit seinem umfangreichsten Drama, einem Gegenstück zu den „Webern", hervor. Diese rollen ein erschütterndes Kulturbild auf, dessen Vorgänge,

ein halbes Jahrhundert zurückliegend, doch als Gegenwartsbild, als Schilderung eines ähnlich leidenden Standes wirken. Angeregt durch Wilh. Zimmermanns, von zünftigen Geschichtschreibern als wertlos verworfenes, aber durch eindrucksvolle Darstellung wirksames Buch über den Bauernkrieg (1891), wollte Hauptmann mit einem Massendrama aus ferner Vergangenheit den konsequenten Naturalismus auch im geschichtlichen Schauspiel zum Siege führen. So erschien „Florian Geyer"[1]), ein Drama von 300 Druckseiten mit 76 Sprechrollen, auf der Bühne trotz starker Kürzungen ein Mißerfolg; 1904 und 1921 wurde eine neue, veränderte Bearbeitung aufgeführt,[2]) 1921 mit starken Erfolgen. Ein wertvoller Versuch, den Naturalismus auf die dramatische Gestaltung geschichtlicher Vergangenheit anzuwenden, der in der Hauptsache mißlang. Trotzdem war es falsch, von einer „Bankerotterklärung des Naturalismus" zu reden. Die möglichst treue Wirklichkeitsschilderung hat gerade durch Hauptmanns Dramen Daseinsberechtigung wie künstlerischen Wert vollauf erwiesen. Wo es sich um Gegenwartsstoffe und Alltagswirklichkeit handelt, um Wiedergabe all des Tiefen und Wertvollen, all der körperlichen und seelischen Leiden, die das Leben des Durchschnittsmenschen erschüttern und vernichten, da ist er am Platze, und das heiße soziale Mitleid, das die Seele der Dichtung Hauptmanns ist, findet hier starken künstlerischen Ausdruck. Aber der naturalistische Alltagsstil versagt dem großen Gange der Weltgeschichte, der aus der Ferne gesehenen Vergangenheit gegenüber. Hauptmann hat ehrlich mit eisernem Fleiß gearbeitet. Er hat nicht nur Bücher der Zeit, sondern auch Land und Leute Frankens studiert. Mit der geschichtlichen Überlieferung frei schaltend, hat er ein überraschend echtes Zeitbild der Reformation geschaffen, darin alle bewegenden Mächte, alle für die große Bauernbewegung entscheidenden Gründe und Erscheinungen zur Darstellung kommen, politische und soziale, kirchliche und weltliche, humanistisch-geistige und materiell-praktische. Aber im Bestreben, geschichtlich treu die ganze Fülle der Bewegung auszubreiten, entgleitet das künstlerisch wichtigere, zusammenzufassen, zu vereinfachen, Wesentliches herauszuarbei-

---

1) Erstdruck 1896 ohne Untertitel. In den Ges. Werken „Die Tragödie des Bauernkrieges in fünf Akten, mit einem Vorspiel". Erstaufführung Deutsches Theater, Berlin, 5. Jan. 1896. 2) Lessingtheater, Berlin, 22. Okt. 1904. Großes Schauspielhaus, Berlin, 5. Jan. 1921. Stark verkürzt mit nur 38 Rollen.



ten und Nebensächliches wegzulassen. Von den 76 Einzelrollen sind mehr als 50 runde Gestalten, oft in wenig Strichen meisterlich hingesetzt, aber immer wieder verschwinden sie im Gedränge, und der Gesamteindruck bleibt unklar. Massenszene folgt auf Massenszene, Auftritte unter wenig Mitspielern sind Ausnahmen; stete Bewegung der Stoffmassen und starke Steigerungen fesseln, aber die Handlung ist nicht in klare Vorgänge zusammengefaßt und erzielt darum keine volle Wirkung, mit Ausnahme des letzten Aktes, der nicht nur stofflich, sondern auch dramatisch mit der rohen Szene der Mißhandlung gefangener Bauern durch die trunkenen Ritter und mit dem Tode Geyers am stärksten ergreift. Vortrefflich trifft ein Brief Theodor Fontanes[1]) den Hauptpunkt: „Wenn ich Ihre Kritik noch richtig gegenwärtig habe, so geht eine Hauptstelle dahin, daß Hauptmann zwar reich und fein nuanciert, daß man von dieser Nuancierung aber nicht viel merkt ... Und daran ist das Stück gescheitert, und ob nun gestrichen wird oder nicht, dieser Kardinalfehler bleibt, und wenn ihn Hauptmann nicht ablegt, so geht er daran zugrunde. Die Bühne ist kein Schauplatz für Nuancierungen. Sie ist der Schauplatz für Gegensätze. Nur diese schaffen Orientierung, Klarheit. Nuancierungen sind der Stolz des Romans, im Drama sind sie der Ruin. Zwanzig Nuancierungen in Ritterblech sind bloß ein Ameisenhaufen, aber ein Ameisenhaufen ist unterhaltlicher". — Ich verfolge den Inhalt nicht ins einzelne. Es handelt sich um politische und kirchengeschichtliche Vorgänge, deren Klarlegung allzuviel Raum forderte.[2]) Nur der mit der Reformationsgeschichte, insbesondere der des fränkischen Bauernkrieges Vertraute kann überall mit Verständnis folgen. Besonders geltend macht sich hier Hauptmanns Eigenart, das Gewordene zu zeigen, nicht das Werdende.[3]) Wir sehen nicht, wie die Bauernbewegung entsteht und wächst: mit ihrem Höhepunkt, den Greueltaten der Aufständischen in Weinsberg — deren Wirkung auf die fränkische Ritterschaft im Bischofsschlosse von Würzburg zeigt das Vorspiel —, setzt das Drama ein,

1) An Paul Schlenther, 7. Jan. 1896. Neue Rundschau 1910. S. 1381 f. Die hervorgehobene Stelle von mir unterstrichen. 2) Ausführliche Inhaltsangaben bei Kurt Sternberg a. a. O. S. 191 bis 209 und Paul Schlenther, Gerhart Hauptmann. Berlin 1898. S. 188—243. Die Neuausgabe von 1912 hat (S. 119—152) wesentlich gekürzt. 3) Beispielsweise die Zustände im Hause Krause („Vor Sonnenaufgang"), im Hause Scholz („Das Friedensfest"), die Not der Weber, den Charakter Cramptons.

und die fünf Akte in Würzburg, Rothenburg, Schweinfurt und auf Schloß Rimpar schildern nur den Niedergang einer anfänglich gerechten Bewegung. Denn das Ringen der Bauern gegen das unerträgliche Joch kirchlicher und weltlicher Herren, das Verlangen evangelischer Freiheit gegen den Gewissensdruck üppig gewordener Geistlichkeit waren gerecht. Die neue Form des geschichtlichen Dramas, die der heutigen Geschichtswissenschaft entsprechen sollte, wie die neue Form des sozialen Dramas der heutigen Seelenkunde und Gesellschaftswissenschaft, mißglückte; der Inhalt sprengte die Form, Überfülle ward Unklarheit. Auch der Titel führt irre, nicht „Florian Geyer": „Die Bauern", „Der Bundschuh", „Der Bauernkrieg" müßte er heißen. Denn Florian Geyer wirkt nicht als Mittelpunkt des Dramas; wohl überragt er durch Selbstlosigkeit Freund und Feind mit ihren selbstischen Zänkereien, aber was ihm fehlt, sagt sein Schwager und Feind Grumbach und spricht damit die Tragik seines Lebens aus: „Weiß bloß von einem, der sich vermessen hat, daß er wollt aufspielen, daß Fürsten und Pfaffen sollten das Tanzen lernen. Aber er kunnt' nit recht spielen, und so schlug man ihm die Lauten am Kopf entzwei. Itzt haben die Fürsten und Pfaffen das Spiel angehoben ..." Seine gerechte Sache scheitert, weil sie überall stärkere Gegner als Verteidiger findet: den Schwäbischen Bund, die Verräter im eigenen Lager, Luther selbst, der sich von der Bauernsache lossagt. Geyer tritt hinter andern zurück, die voller herausgearbeitet, wie Feldschreiber Löffelholz, Feldhauptmann Tellermann, dessen Tod eine ergreifende Episode bildet, Rektor Besenmeyer mit seinem humanistischen Heidentum, Bauernführer Jakob Kohl; auch die einzige Frauengestalt des harnischrasselnden Männerdramas, die Lagerdirne, die schwarze Marei, die in ihrer Hundetreue an Kleists Käthchen von Heilbronn erinnert, wirkt fast stärker. Merkwürdig ist die Sprachbehandlung: über das gesprochene Deutsch im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts Auskunft zu geben, dürfte heute niemand imstande sein, aber Hauptmanns altertümliches Hochdeutsch mit seinen vielfach alten Wendungen und Formen ist so sicher nie und nirgends gesprochen worden.

Durch den Mitte Januar 1896 erhaltenen Grillparzerpreis angeregt, fand Hauptmann in einer Novelle des großen Österreichers einen neuen Stoff; er schrieb vom 31. Januar bis zum 3. Februar seine „Elga"[1])

1) Erstdruck Die neue Rundschau, Jan. 1905. Uraufführung Berlin, Lessingtheater, 4. März 1905. Als Oper mit Musik von Lendvai am Mann-

und bemerkte zum Erstdruck: „Der Autor entschließt sich, die nachfolgenden Szenen zu veröffentlichen, weil er irgendeine Weiterbildung des Vorhandenen nicht beabsichtigt. [Eine solche war also ursprünglich geplant?] Der Entwurf ist durch eine Novelle von Grillparzer angeregt."[1]) Diese, „Das Kloster bei Sendomir. Nach einer als wahr überlieferten Begebenheit", ist ein Nachtstück, dessen Grauen die künstlerische Behandlung eines Meisters bändigt.[2])

Spät abends erreichen zwei deutsche Ritter, Boten des Kaisers an Johann Sobieski, das Kloster. Ein Mönch beantwortet ihre Frage nach dem „gottgeliebten Stifter" zuerst mit Hohngelächter, dann mit der grauenhaften Geschichte der Stiftung. Graf Starschenski, dem diese Gegend gehörte, wurde nach Warschau berufen, im Gedränge flehte ein schönes Mädchen seine Hilfe an für den verbannten Starosten von Laschek, ihren Vater. Er erlangte Verzeihung für ihn und gewann Herz und Hand der Tochter Elga. Bald stellte sich Geldverlegenheit ein, da auch die beiden Brüder Elgas verschwenderisch von ihm zehrten. Hof und Stadt wurden verlassen, im stillen Landschloß lebten die Gatten; jede Verbindung mit den Brüdern, die nach des Vaters Tod toll drauflos hausten, ward abgebrochen. Die Geburt eines Mädchens vollendete der Gatten Glück. Da erfuhr Starschenski vom Hausverwalter, daß ein Vertrauter der Schwäger heimlich das Schloß besuchte. Elga blieb harmlos ausforschender Frage gegenüber unbefangen. Der Graf überraschte den Unbekannten, der entfloh, und Elga stellte die Sache als einen Liebeshandel ihrer Zofe dar. Zufällig fand der Graf im Schmuckkasten Elgas das Porträt Oginskis, eines Vertrauten der Schwäger, in seinem Kinde sah er nun die Ähnlichkeit, und erfuhr in Warschau, daß die beiden schon früher sich liebten. Er kehrte zurück mit einer verhüllten Gestalt im verschlossenen Wagen, führte nachts Elga in einen abgelegenen Turm, wo Oginski, gefesselt, alles bekannte, dann aber durch einen Sprung aus dem Fenster sich rettete. Starschensky tötete die Gattin, steckte den Turm in Brand und legte das kleine Mädchen vor eine Köhlerhütte. Seine Güter wurden teils verkauft, teils zur Klosterstiftung verwandt; der Mönch im Kloster bei Sendomir ist der Graf selbst, der allnächtlich furchtbare Buße tut. — Bei Hauptmann findet ein Ritter Unterkunft im Kloster; ein Mönch antwortet geheimnisvoll auf des Fremden Fragen. Es läutet zur Totenmesse, der Mönch verschwindet, die folgenden Szenen zeigen im Traum des Ritters das Drama des Hauses Starschenski.

Stofflich hat Hauptmann so ziemlich alles von Grillparzer, ja er geht am Schlusse nicht einmal so weit: die Tötung der Ungetreuen

---

heimer Hoftheater 6. Dez. 1916. 1) Die Neue Rundschau 1905. S. 1. Im Einzeldruck hieß das Stück Nokturnus (warum nicht deutsch Nachtstück?), in den Ges. Werken nur Sechs Szenen. 2) Vgl. Ehrhard Necker, Franz Grillparzer. München 1910. S. 446—452 ein für Hauptmann ungünstiger Vergleich mit „Elga".

bleibt uns auf der Bühne erspart. Und doch hat das Drama ein anderes Gesicht als die Erzählung. Bei Grillparzer ist Starschenski Erzähler und Hauptgestalt, im Traumdrama wird Elga zum Mittelpunkt, neben ihr tritt alles andere zurück. Sie ist ein berückendes Weib, strahlend in Schönheit und Lebenslust, herzlos und gewissenlos, aber „eigenwillig, leichten Sinnes, immer bereit, alles aufs Spiel zu setzen", Elga bekennt dem Bedenken der Schwiegermutter: „Wer so lebt, lebt in beständiger großer Gefahr", gegenüber: „Das macht mir das Leben erst lebenswert. Der Tod geht einem zur Seite, fast sichtbarlich, und jagt einen immer tiefer ins Leben: hie kalt, hie heiß, hie Grausen, hie Glück." Diese jauchzende Bejahung des jeden Augenblick vom Tod bedrohten Lebens ist Elgas Größe. Steht auch Grillparzers Novelle künstlerisch höher als das skizzenhafte Drama, so ist doch Elgas schillernde Gestalt, die bewußte, ihrer Weibesmacht sichere Verführerin (wie Rose Bernd die unbewußte, instinktiv aufreizende Verführerin), eine einzigartige Schöpfung von fesselnder Lebendigkeit. Die lange Reihe verführerischer Frauen: Rautendelein, Hanne Schäl, Sidselill, Rose Bernd, Hanna Elias, Gersuind, Griselda hat ihren Höhepunkt in Elga.

Im „Hannele" hatte Hauptmann zum ersten Male Wesen der Phantasie zunächst als Gestalten eines Fiebertraumes auf die Bühne gestellt. „Die versunkene Glocke"[1]) läßt auch dieses Zugeständnis an die Schulmeinungen des Naturalismus fallen und gibt phantastische Märchenwelt, zugleich ein persönliches Geständnis: sie führt den Mißerfolg des „Florian Geyer" in leicht zu deutenden Sinnbildern vor. Sie war lange das meistgespielte Drama Hauptmanns. Die Gründe für solchen Erfolg, der ja durchaus nicht immer ein Wertmesser für künstlerische Eigenschaften ist, waren: der lyrisch-romantische Stoff, die Märchenstimmung, die bei Hauptmann unerwartete, darum doppelt wirksame Phantasiewelt, der Vers[2]), die schönen Bühnenbilder, die neue Gestalt Rautendeleins, leidenschaftliche und rührende Szenen. Aber tiefer Liegendes sprach mit: nicht nur literarisch Gebildete und geistig Führende, auch das Publikum in Deutschland war des Naturalismus mit seiner ausschließlichen Elendsmalerei müde, Sehnsucht nach Schönheit erwachte, Verlangen nach Sonne und frischer Höhenluft an Stelle

1) Erstdruck 1896; Uraufführung Deutsches Theater, Berlin, 2. Dezember 1896. 2) In (schlesischer) Mundart spricht nur noch die hexenhafte alte Wittichen, auch sie in Versen.



der trüben Stickluft der Talsohlendichtung. Diese Stimmung, die schon früher zur Gründung der „Blätter für die Kunst" (1892), zur Verehrung Stefan Georges und seiner feierlich weltfernen Dichtung geführt, brachte auf der Bühne im Märchen statt enger Gebundenheit und ängstlicher Kleinmalerei Freiheit der Phantasie, Schönheit und Farbenfreude. Dem entsprachen Bühnendichtungen wie Pohls „Vasantasena", Fuldas „Talisman", Humperdincks „Hänsel und Gretel", Rosmers „Königskinder"; die Romantik hielt neuen Einzug. Diese Wendung machte Hauptmann mit. Aber die in der „Versunkenen Glocke" wieder eine Absage an den Naturalismus sahen, wurden rasch eines anderen belehrt durch den folgenden „Fuhrmann Henschel" mit seiner düsteren Alltagsschilderung. Diese Märchendichtung bezeugte nur, daß der Naturalismus nicht die allein berechtigte Kunstform sei, daß bestimmte Stoffe und Aufgaben gebieterisch andere Behandlungsart fordern, daß ein Künstler wie Hauptmann zu groß sei, um sich auf das einzige Gebiet naturalistischer Wirklichkeitsschilderung festzulegen. Solche Erkenntnis hatte der Dichter gewonnen durch den Mißerfolg des „Florian Geyer"; der Naturalismus versagte fürs geschichtliche Drama, der poetische Glockengießer hatte erfahren, daß seine Glocke zwar im Tale klang, doch auf der Höhe nicht, daß anderer Standort und Boden auch anderen Bau und Mittel verlange. Der schöne Brief an das Preisgericht der Grillparzerstiftung gelobt „in ehrfürchtigem Aufschauen zu dem Namen Grillparzer", das Gute ferner zu wollen, die Schönheit zu suchen, die Wahrheit nicht zu verleugnen und sich selbst im Tiefsten und Besten treu zu bleiben nach Menschenkraft.[1]) „Die versunkene Glocke", aus inneren Erfahrungen, aus innerem Bedürfnis entstanden, als Zugeständnis an eine Zeitmode zu verschreien, ist Unrecht gegen den Dichter, dessen warmen Herzensanteil, gegen die Dichtung, deren innere Notwendigkeit jeder Unbefangene herausfühlt.

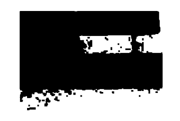
In den schlesischen Bergen lebte der Glockengießer Heinrich mit seinem Weib und zwei kleinen Kindern. Nach vielen guten Glocken für die Kirchen der Täler hat er eine neue gegossen für eine Bergkirche. Aber die heidnischen Waldgeister hassen das christliche Gebimmel; der Schrat zerbricht ein Rad am Wagen, die Glocke versinkt im Bergsee, der Meister stürzt mit ab. Die alte Hexe Wittichen findet ihn, die Elfe Rautendelein pflegt und bestrickt ihn durch ihre Schönheit. Drei Freunde, Pfarrer, Schulmeister und Barbier, holen ihn heim ins Tal. Noch schlingt Rautendelein

1) Angeführt bei U. C. Wörner S. 81.



den Reigen mit den Gespielen, aber ein Heißes, Ungekanntes tritt ihr ins Auge; das sei eine Träne, belehrt sie der Wassergeist Nickelmann, und trotz seiner Warnungen zieht sie hinunter ins Menschenland. — Der Kranke liegt fiebernd, den Tod wünschend in seiner Hütte, Rautendelein kocht ihm einen Heiltrank, und seine heimkehrende Frau findet einen zu neuer Schaffensfreude Genesenen. — Rautendelein verfallen, verläßt er Weib und Kind, und schafft in den Bergen ein neues Werk, ein Glockenspiel ohnegleichen, das, auf hohem Tempel aufgerichtet, die Menschen als Sonnenkinder zur Lebensfreude aufrufen soll. So sagt er dem Pfarrer, der ihn zu Pflicht, Weib und Kind ins Tal zurückruft; unverrichteter Dinge muß der abziehen. Nie wird geschehen, was ihr wollt, so wenig als die versunkene Glocke je wieder klingt, sagt ihm Heinrich; er antwortet: „Sie klingt euch wieder, Meister! Denkt an mich!" — Da beginnt Heinrich zu zweifeln an seinem Werk und an seiner Kraft; mit dem Zweifel erwacht das Gewissen. Nickelmann quält ihn mit schweren Träumen, Waldschrat führt den Ansturm der Talbewohner herauf. Noch wird er seiner Feinde Herr. Aber dann hört er die versunkene Glocke klingen: sein Weib, das sich in Verzweiflung ertränkt hatte, rührt den Klöppel mit toter Hand, und seine Kinder bringen im Krüglein die Tränen der Mutter. In Reue und Schmerz verflucht er die Elfe an seiner Seite und stürzt hinunter ins Tal. — Rautendelein steigt in den Brunnen und wird Nickelmanns Weib. Heinrich aber kann im Tale nicht mehr leben. Noch schleppt er sich zur Waldwiese, wo er einst Rautendelein zuerst gefunden. „Ich bin der Sonne ausgesetztes Kind, das heim verlangt" sagt er nun, der früher gesprochen: „ich bin ein Mensch . . . fremd und daheim dort unten, so hier oben fremd und daheim". Noch einmal muß er Rautendelein sehen. Die alte Hexe gibt ihm drei Becher: aus dem ersten trinkt er sich die alte Kraft, aus dem zweiten den alten lichten Geist; aus dem dritten den Tod. Rautendelein steigt zu ihm herauf, in ihrem Kusse stirbt er, einen Sonnengruß auf den Lippen.

So geht das Märchen von der versunkenen Glocke. Soviel Schönes darin steckt, so hindern doch Unklarheiten die volle Wirkung. Zunächst der Nachteil aller Künstlerdramen: daß der Glockengießer ein großer Künstler sei, müssen wir dem Dichter blindlings glauben, von seinem Schaffen sehen wir nichts; große Künstler auf der Bühne können nur schön und geistreich reden, von dem, was ihre Bedeutung macht, von Werken und Schaffen kann der Dichter nichts zeigen. Je schöner sie aber reden, um so mißtrauischer werden wir; denn große Künstler sind meist schweigsam, oft im Ausdruck ungeschickt: ihre Sprache ist die Kunst. Hauptmanns Heinrich redet viel und schön, aber sein Schaffen bleibt unklar. Nachdem er sich vom Herkommen freigemacht und durch seine Rückkehr zur Natur, seine Verbindung mit Rautendelein, sich zur Höhe seines Künstlertums erhoben, wird sein Schaffen erst recht rätselhaft: der Wunderbau, das Wunder-





enspiel gewinnt nirgends klare Gestalt. Aber auch seine mensch-
Entwicklung bleibt unklar. Schön und wahr ist, daß der Künstler
in Verbindung mit der Natur Höchstes leiste, daß er alle Fesseln
Alltags wie der Überlieferung brechen müsse, um sein Bestes zu
n. Solche Verbindung mit der Natur stellt sich, durch Persönlich-
ı ausgedrückt, wohl immer als Liebesverhältnis dar, so hier das
richs mit Rautendelein; nur mit ihr kann er als Schaffender die
nschwere überwinden; er muß sich ihr verbinden, um seine Be-
nung zu erfüllen; der Treubruch gegen seine Frau ist Notwen-
it; solche Notwendigkeit macht reuige Umkehr und Verlassen
endeleins unmöglich. Hier liegt der Widerspruch im Wesen Hein-
: den wir als großen Künstler fassen müssen, soll anders das
ze einen Sinn haben, ist ein kleiner Mensch, berauscht sich an
en Worten, versagt aber in der Tat. Das ist Tragik des kleinen,
r Aufgabe nicht gewachsenen Menschen. Jedoch ein solcher ist
großer Künstler; die Künstlertragödie wirkt sich nicht voll aus,
ihr Träger als Mensch zu klein ist: „stark, doch nicht stark ge-
berufen, doch nicht auserwählt." Das Künstlerdrama wird zum
chendrama durch Rautendelein, die als Sinnbild der Natur die
ren Naturgeister und die Märchenstimmung mitbringt. Aber
rich soll auch ein Menschheitstypus sein, soll die Entwicklung des
schen zum Übermenschen, das Scheitern des Übermenschentums
er Menschennatur verkörpern. Das mißlingt, weil Heinrich als
reter des ins Unendliche strebenden, künstlerisch Größtes schaffen-
Menschen zu klein ist, und der Vergleich mit Faust, den über-
ze Hauptmannverehrer anwandten, ist eine Lästerung gegen den
zen Geist der Kunst.

Die versunkene Glocke" erinnert an „Einsame Menschen": Hein-
zwischen Magda und Rautendelein wie Johannes Vockerat zwi-
Käthe und Anna Mahr gleicht wieder Ibsens Johannes Ros-
Doch wurde die Ähnlichkeit allzu stark betont: als Märchendrama
Künstlertragödie hebt sich „Die versunkene Glocke" in ein anderes
et und erscheint als ein Neues. Weitere Anklänge deuten auf
hes „Faust" und „Satyros", auf Ibsens „Brand", „Kaiser und
läer" und „Baumeister Solneß", auf Shakespeares „Sommer-
tstraum" und „Sturm" und für Rautendelein auf Fouqués „Un-
' und Immermanns Niniane im „Merlin". Daß aus dem Schatze
deutschen Märchen und Sagen geschöpft ist, liegt auf der Hand,

und wenn wir bei „Hanneles Himmelfahrt" Anregung durch Uhde finden, so hier Anregung durch Böcklin: seine köstlichen Fabelwesen, Verkörperungen von Naturkräften und Naturschönheiten, sind in Nickelmann, Waldschrat und Rautendelein dichterisch umgeformt geworden.

Unter den menschlichen Gestalten ist neben Heinrich der Pfarrer die wichtigste. Für ihn ist der von Gott abgefallene Meister ein Verlorener, Rautendelein ein Höllengeist, für ihn gibt es nur Weiß und Schwarz, Recht und Unrecht, er weiß nichts vom Selbstbestimmungsrecht eines zu Großem berufenen Menschen. Zwei Weltanschauungen: christliche Gebundenheit und weltliche Freiheit der Persönlichkeit, Vergangenheitsglaube und Zukunftsahnen, Talbewohner und Höhenmensch stehen sich schroff gegenüber in unversöhnlicher Feindschaft. In diesem Höhepunkt des dritten Aktes treten Märchenspiel und Künstlertragödie zurück vor dem Menschheitsdrama, ringen ewige Gegensätze, künstlerisch überzeugend gestaltet, miteinander. Das dichterisch Wertvollste gibt der Dichter in den Märchenszenen. Diese Naturgeister, Überbleibsel aus alter Heidenzeit sind trefflich gezeichnet. Der Haß gegen den Menschen, der seit Annahme des Christentums nicht mehr an die alten Götter, an die Allmutter Sonne glauben will, treibt sie zu Schabernack und Unfug. So bringt der Waldschrat die neue Glocke mit ihrem Meister zu Falle: ein prächtiger Kerl, ganz natürliche Sinnlichkeit, frech, lustig, beweglich, „ein bocksbeiniger, ziegenbärtiger, gehörnter Waldgeist"; der uralte Wasserfrosch Nickelmann dagegen, tiefsinnig, melancholisch, ein Philosoph auf eigene Faust, „ein Wassergreis, Schilf im Haar, triefend von Nässe, lang ausschnaufend wie ein Seehund". Zwischen ihnen die Elfe Rautendelein (d. h. Rot-Ännchen) mit ihren tiefen Märchenaugen, den goldenen Haaren, dem schlanken und biegsamen Körper. Unbefangen, ihres Daseins froh, weist sie Waldschrats freche, Nickelmanns gefühlvolle Liebe ruhig ab. Seelenlos kennt sie kein Leiden und weiß nichts von Gut und Böse. Nun kommt Ungewohntes über sie: sie findet Heinrich und er erblickt in ihr sein Künstlerideal, reine vollkommene Natur. Und auch in ihr regt sich etwas wie Liebe. Es wird nicht völlig klar, wieweit der Dichter das Undinenmotiv verwertet, wonach der Naturgeist durch die Liebe des Menschen eine Seele gewinnt. Jedenfalls treten Rautendelein nach der Begegnung mit Heinrich zum erstenmal Tränen ins Auge; die bis dahin nur lachte, hat weinen gelernt (vielleicht das dichterisch Reinste, was Hauptmann geschrieben), und die Sehn-



sucht treibt sie, trotz Nickelmanns köstlich verächtlicher Schilderung des „Menschendings", unwiderstehlich ins Menschenland hinunter. Den durch sie Geheilten nimmt sie mit in ihr Reich der Natur, des ungebändigten Trieblebens, des freien Schaffens auf lichter Berghöhe. Aber sie empfängt auch von seinem Geist und seiner Anschauung, und wie Heinrich, mit ihr verbunden, sich selbst glücklich nennt und Meister, so glaubt auch sie an ihn, ihren Sonnenhelden, ihren Baldur. Wohl siegt Heinrich über die Talmenschen, aber im Streit mit sich selbst und seinem Menschengewissen unterliegt er: die Töne der versunkenen Glocke, die Erscheinung der Kinder rufen ihn ins Tal zurück und er löst sich mit herbem Fluche von der „elbischen Dettel", dem „verfluchten Geist". Jäh erwacht aus ihrem Menschenglückstraum, kehrt sie heim ins Elementarreich der Natur. So weit ist alles folgerichtig, die Gestalt einheitlich und von hoher dichterischer Schönheit. Nun aber verwirren sich die Linien. Daß sie zu Nickelmann geht, der schon immer um sie warb, mag begreiflich scheinen. Aber sie tut es mit einem Monolog, der bei höchstem lyrischen Reiz inhaltlich unklar bleibt. Was sollen wir von dieser lebendigtoten Wassermannsbraut denken? Hat sie durch des Menschen Liebe eine Seele erhalten und nun, da er von ihr geschieden, diese wieder verloren und fühlt sich infolgedessen tot? Als sie Heinrich erscheint, kennt sie ihn nicht mehr und hat plötzlich eine neue Eigenschaft: „ich töte den, der mit mir spricht", und erst als er in ihren Armen stirbt, ruft sie noch einmal „halb schluchzend, halb jauchzend" seinen Namen und küßt ihn, indem sie ihr „Heinrich!" wiederholt. Diese Unklarheiten im Schlußakt, sollen uns die Freude an der sonst köstlichen Gestalt nicht trüben. Die gelungene Märchenstimmung, die prächtige Naturbelebung und Rautendelein: das bleibt als künstlerischer Gewinn der „Versunkenen Glocke".

Gleichzeitig entstanden zwei märchenhaft gehaltene Dramenanfänge, die erst viel später veröffentlicht wurden: „Helios" und „Das Hirtenlied". „Helios"[1]) gibt Szenen in der „Küche im Erdgeschoß eines alten Schloßbaus."

---

1) Privatdruck 1898; öffentlicher Erstdruck: Ges. Werke 1906. Bd. VI. Uraufführung: München, Kammerspiele, 24. Nov. 1912. (Feier des 50. Geburtstages Hauptmanns durch die Münchener Studentenschaft.) — „Helios" und „Hirtenlied" sind leider nicht in die Volksausgaben von 1912 und 1921 aufgenommen.

Ein schöner kranker König beherrscht Land und Burg, darin Dunkel, Schlaf und Traum zu Hause; seine Dienerschaft: ein verschlafener Koch, ein Fischer, eigentlich Hofnarr, ein zerlumpter Spielmann, ein Küchenjunge, ein Krieger. Das Schloß liegt nahe dem „großen Heidenmeere", auf das der kranke König allnächtlich hinausrudert, um die Glocken vom Grunde des Meeres zu hören. In dieses Traumlebens düsteres Dämmern tritt nun, wie lichter Sonnenstrahl, der goldgegürtete Knabe Helios, eine Erscheinung aus einer schöneren Welt, die alle anstaunen, der sie ein „Hüte dich!" zurufen. Helios will auf einem Delphin über das nie gesehene Meer reiten, ins Land Helixoia, zu einem Volke, zu welchem alle neunzehn Jahre Apollo herniedersteigt. Und der Küchenjunge nickt ihm verlegen kichernd zu: „Du bist nicht, was du bist . . .".

Das Bruchstück, das starken Einfluß Maeterlincks und seiner müden und verschleierten, aber an die tiefsten Geheimnisse menschlichen Empfindens rührenden Stimmungskunst zeigt, gewährt Einblick in eine seltsame Dichtung von lockendem Reiz. Wird Helios den kranken König heilen, das Drama ein Sinnbild geben des ewigen Kampfes zwischen Licht und Dunkel, auslaufend in den Sieg der Sonne? Oder sollte ein Hauptteil spielen in Helixoia und die enge Zusammengehörigkeit von Licht und Kunst, Helios und Apollo, versinnlichen? Oder sollte sinnenfreudige Menschlichkeit unter Führung der Lichtgötter Helios und Apollo über die sinnenfeindliche Lehre der Entsagung siegen? Das wenige Mitgeteilte ist besonders reizvoll, eröffnet Einblicke in neue Gedanken und Gestaltungsmöglichkeiten des Dichters und läßt bedauern, daß die Vollendung nicht gelang.

Weiter geführt ist das zweite Bruchstück von 1898: „Das Hirtenlied."[1]) Zwei Akte, fesselnd durch den vorspielartigen Anfang und den Stoff, den Hauptmann hier zum ersten (und einzigen) Male der Bibel entnimmt. Das Vorspiel zwischen dem Maler und seinem guten Engel, der die schöpferische Phantasie verkörpert, hat programmatische Bedeutung.

Der Künstler weigert sich sein Brot „im Kot der Straße" zu suchen, er mißtraut dem Engel, bis dieser ihm Heimat und Frühling aufleben läßt und ihn in die Heimat zu führen verspricht. Noch glaubt der Künstler diese dort, „wo die Pest des Lasters ewig frißt", wo der Mensch „ein viehisch Zerrbild" ist, aber auf des Engels Anruf „du irrst!" weiß er doch, daß er in all dem Weh den Frieden gesucht hat, und bittet: „Führe mich!" Doch hält ihn ein begonnenes Werk, „Rahel am Brunnen", und diese Rahel, die er kennt und doch nicht kennt, wird nun zum Sinnbild des Kunstwerkes, um das der Künstler dienen und ringen muß. Der Engel

1) Erstdruck: Die neue Rundschau, Januar 1904. Ges. Werke. 1906. Bd. VI. Uraufführung: Weimar, Nationaltheater, 27. März 1920.



führt ihn weit fort an einen Brunnen, wo Hirten zu ihnen treten, und entschwindet; der Künstler wird Jakob, Rahel tritt ihm entgegen, er bleibt ihretwillen im Dienste ihres Vaters Laban und nun führt die Handlung, der biblischen Erzählung entsprechend, bis zu dem Zeitpunkt, da nach sieben Dienstjahren Laban ihm statt Rahels zunächst die ältere Schwester Lea zum Weibe geben will, dann aber — und damit weicht der Dichter von der biblischen Überlieferung ab — auf Jakobs Bitten um Rahel doch eingeht.

Weit eher als frühere Dichtungen, die fälschlich so gedeutet wurden, ist „das Hirtenlied" eine Absage an den Naturalismus. Aber als nächstes Werk, vom selben Jahre 1898, folgt „Fuhrmann Henschel", eine Rückkehr zum vollen Naturalismus, später halten nicht nur „Michael Kramer" und „Rose Bernd", sondern noch in der letzten Schaffenszeit „Die Ratten" und „Peter Brauer" den naturalistischen Stil fest. Eine Forderung stellt „Das Hirtenlied", die freilich jeder große Dichter jederzeit erfüllte: daß sich der Künstler in seine Gestalten verwandeln, mit ihnen eins werden müsse. Es genügt nicht, Rahel im Traum zu erblicken, er muß sie leibhaftig vor sich sehen mit den Augen Jakobs, muß zu Jakob werden und dessen Schicksal in sich erleben. Dann nur wird er es lebendig außer sich gestalten können.

Auf „Die versunkene Glocke" folgten, abgesehen von den schon besprochenen Lustspielen „Schluck und Jau" (1900) und „Der rote Hahn" (1901), zunächst drei, seelische Entwicklungen zeichnende, im nächsten Abschnitt behandelte Trauerspiele realistischer Art „Fuhrmann Henschel" (1898), „Michael Kramer" (1900) und „Rose Bernd" (1903), dazwischen ein Drama, das sich am besten hier einreiht:

„Der arme Heinrich, eine deutsche Sage."[1]) Unter den Dichtungen des deutschen Mittelalters ist eine der rührendsten die Geschichte vom armen Heinrich, wie sie Hartmann von Aue in den kurzen Reimpaaren des höfischen Epos erzählt. Der ritterliche Mann vom Aussatz befallen und der Verzweiflung nahe, wird gerettet durch das Liebesopfer eines reinen Mädchens. Diese ist bereit, ihr Leben unter dem Messer des Arztes zu Salerno hinzuopfern für den angestammten Herrn, damit die Heilkraft ihres jungfräulichen Blutes ihm Genesung bringe; im letzten Augenblick verhindert der Ritter ihr Opfer, durch solche Liebe versöhnt, schenkt ihm der Himmel Gesund-

1) Erstdruck mit Buchschmuck von Heinrich Vogeler 1902; Uraufführung Wien, Hofburgtheater, 29. Nov. 1902.

heit, und Heinrich erhebt die Niedriggeborene zu seiner ritterlichen Gemahlin.[1] An zwei Punkten gestaltet Hauptmann die Überlieferung um: in der Schilderung der Seelenkämpfe des Ritters, bis er sich zur Annahme des Blutopfers entschließt, und in der Gestalt des Mädchens.

Die mittelalterliche Erzählung ruht auf dem Glauben an Wunder, und das 13. Jahrhundert erfreute sich ohne Bedenken an reiner Liebe und belohnter Opferwilligkeit wie an der durch göttliches Eingreifen bewirkten Heilung der als unheilbar bekannten Krankheit. Was aber reizte den modernen Dichter einer Zeit, die jedes Durchbrechen der Naturgesetze als unmöglich ansieht, diese Wundersage neu zu gestalten? Hauptmann ist der Dichter des Mitleids: das Mitleid reiner Liebe, das bis zum Opfer des eigenen Lebens sich steigert, hat nie schönere dichterische Verkörperung gefunden als in der Jungfrau, die den Ritter vom Aussatz rettet. Hier lag wohl die Hauptanziehung, hier war fester Boden, darauf der Dichter seinen Neubau aufrichten konnte. Freilich große Schwierigkeiten hat er unterschätzt: Der schwerkranke Ritter, so sehr er unser Mitleid weckt, ist keine tragische Gestalt; es fehlt alles eigene Verschulden, jeder Zusammenhang seiner Krankheit mit seiner Persönlichkeit. Der bei Hofe beliebte, in allen ritterlichen Künsten sich auszeichnende Mann wird plötzlich von unheilbarer Seuche lahmgelegt: das ist traurig und mitleidswert, aber nicht tragisch ergreifend. Dieser Schwierigkeit begegnet der Dichter, indem er durch die Persönlichkeit als solche fesselt und alles Gewicht auf die seelische Entwicklung bis zur Annahme des erst mit Entrüstung zurückgewiesenen Opfers legt. Wollte er nicht das Eigenste der Sage verwischen, mußte er Undramatisches und für den Heutigen schwer zu Überwindendes beibehalten: die durchaus leidende Haltung des Helden, die ekelerregende Krankheit, die unerträgliche Roheit des Blutopfers. Dieser Schwierigkeit begegnet Hauptmann, indem er sein Drama vorwiegend erzählend ausgestaltet und so manches allzu Abstoßende durch erzählenden Bericht mildert, allerdings zum Schaden der dramatischen Wirkung. Um endlich heutige Zuschauer mit einer

1) Der Stoff ist öfters neu bearbeitet worden, so in Deutschland von Josef Weil von Weilen in einer romantischen Tragödie (1860), von Hans Pöhnl in einem „Deutschen Volksbühnenspiele“ (1887), von Hans Pfitzner in seinem Musikdrama (1895), als Novelle von Ricarda Huch (1899), um nur Wichtigstes zu nennen.

Wundergeschichte, die der geschlossenen Weltanschauung des Mittelalters ohne weiteres sich einfügte, zu erschüttern, greift der Dichter zu einem gewagten Mittel: er arbeitet gerade das Religiöse stark heraus und legt auf kirchliche und romantisch-mystische Motive besonderen Nachdruck. Dadurch ergibt sich für das Verhältnis des armen Heinrich zu Gott viel lyrisch Schönes und gedanklich Gehaltvolles, und der Stoff gewinnt bedeutsame dichterische Vertiefung. Dieses Bestreben hat jedoch bei der zweiten Hauptgestalt auf einen seltsamen Abweg geführt: Ottegebe wird aus dem frommen, gesunden Bauernmädchen zu einer Heiligen und Hysterischen, und dieses naturalistisch dadurch begründet, daß sie die im Entwicklungsalter leicht auftretenden religiösen Wahnideen und mystischen Heimlichkeiten in ausgeprägtester Weise erlebt. Nicht der kranke Heinrich wird durch die gesunde Natürlichkeit reinen Frauenempfindens erlöst, sondern der körperlich Kranke wird durch die geistig Kranke zu seelischer Neugeburt geführt, der die körperliche Heilung folgt; wir erhalten statt einer zwei Krankheitsgeschichten.

Der erste Akt im Hausgärtchen Meier Gottfrieds. Heinrichs Knecht Ottacker verläßt unter unverständlicher Begründung seinen Herrn; der Meier und seine Frau unterhalten sich zweifelnd über dessen Laune, sich in die Einsamkeit zurückzuziehen; Heinrich selbst, der Frieden sucht, spricht liebevoll mit Gottfried; Ottegebe, dessen Tochter, die er in froher Jugendzeit sein „klein Gemahl" nannte, bringt dem Herrn frischen Honig, nur allmählich kann er aus der Schüchternen kurze Antworten, ja den einstigen Kosenamen herausbringen, dann läuft sie scheu davon. Er, der Herr, bittet seinen Diener, ihm Obdach und Frieden zu geben, ohne sich näher zu erklären. Verständnislos schaut der Alte dem Davoneilenden nach, verständnislos spricht seine Frau von Ottegebe, die schwöre: sie müsse ihn erlösen, und auf die Frage: von was? antworte: fragt Pater Benedikt! Der zweite, dramatisch wirksamste Akt in Gottfrieds Küche gibt ein mächtiges Anschwellen bis zum Höhepunkt: dem Geständnis Heinrichs, daß er aussätzig sei, und Ottegebes Entschluß, ihn zu erlösen. Im dritten Akt sehen wir den Aussätzigen in felsiger Waldwildnis. An sich und der Welt verzweifelnd, gräbt er sein Grab, hadert mit Gott, lästert und weist Pater Benedikt und Gottfried mit Ottegebes Vorschlag, in Salerno sich für ihn zu opfern, von sich, wie er vor Ottegebe, die ihm selbst damit nahte, geflohen ist. In der Waldkapelle Benedikts lebt Ottegebe (IV. Akt), in herben Bußübungen, „zu leiden und zu sterben bereit". Sie erwartet Heinrichs Ankunft und erzählt Pater Benedikt ihr Gesicht der letzten Mitternacht. Heinrich schleppt sich als Schutzflehender vor den Altar, ein Wunsch allein beherrscht ihn jetzt: Genesen! Leben! Er fordert das Kind und die Rettung durch sie, und sie zieht mit ihm von dannen zum Blutopfer. Der letzte Akt viele Monate später auf Heinrichs Stammburg zeigt den Zurück-

gekehrten genesen; er erzählt dem getreuen Hartmann und Pater Benedikt, wie sich das Wunder der Liebe in „drei Strahlen der Gnade“ an ihm vollzog. Der dritte Strahl traf ihn, als er trotz des Arztes Verbot eindrang und Ottegebe festgebunden vor sich sah: er genas. Nachdem Benedikt mit frommem Zuspruch, Heinrich mit feurigem Liebeswort die letzten Zweifel Ottegebes beschwichtigt haben, wird unter Glockenklang und Heilrufen der huldigenden Ritter das Paar getraut.

Volles Mitleid für Heinrichs furchtbares, volles Mitleben mit Ottegebes seltsamem Geschick zwingt uns der Dichter ab. Und doch bleibt Fremdes zwischen Hörer und Werk: es wirkt wie ein schönes seltsames Märchen aus einer Welt, die andern Gesetzen unterworfen ist als die unsere, und die der Dichter mit aller Kunst nicht zu überzeugender Lebendigkeit gestaltet. Weiter: Hauptmann ist mehr Epiker als Dramatiker. Das zeigt sich schon in der Wahl des Stoffes, mehr noch in seiner Behandlung. Nur ein dramatischer Moment ist stark herausgehoben (Ende des zweiten Aktes). Im übrigen vermeidet Hauptmann ängstlich die wenigen dramatischen Motive und verweilt bei allen epischen und lyrischen. Er läßt uns nicht mit Augen sehen, wie der Aussätzige seine letzte Zuflucht verläßt und in die Wildnis zieht; wie er Ottegebe, die ihn im Walde aufsucht und ihr Opfer anbietet, von sich jagt; wie er, mit sich kämpfend, harrt im Vorgemach des Arztes zu Salerno, in seinem Innern die Wandlung sich vollzieht, der Strahl der Gnade ihn trifft, er die Tür erbricht und das nackte Weib, in seinen Mantel gehüllt, von dannen trägt als sein lebendiges Eigentum. All das wird nur episch berichtet, nicht dramatisch verlebendigt. Hauptmanns Bemühen, die Grenzen des Dramas zu erweitern und neue Gebiete dieser Darstellungsform zu gewinnen, war hier vergeblich. Als Ausdruck seiner Persönlichkeit, als Gestaltung jenes großen Mitleids für alles menschliche Elend, das deren Kern bildet, ist das Werk wertvoll, wertvoll nicht minder durch seine Kunst der Seelenschilderung, die er an den beiden Hauptgestalten reich und eigenartig bewährt.

Die in diesem Abschnitt besprochenen Werke, zwischen welche sich zeitlich die realistisch gehaltenen „Fuhrmann Henschel“, „Michael Kramer“, „Der rote Hahn“ einschieben, haben mit dem gleichzeitig entstandenen, früher behandelten „Schluck und Jau“ ein Gemeinsames: sie führen aus Gegenwart und Alltäglichkeit heraus, indem sie entweder ins Gebiet des Traumes übergreifen („Hannele“, „Elga“, „Das Hirtenlied“) oder in geschichtlicher Vergangenheit („Florian

Geyer"), in freier Erfindung („Schluck und Jau", „Elga"), im Reich des Märchens („Die versunkene Glocke", „Helios"), der Sage („Der arme Heinrich"), der biblischen Überlieferung („Das Hirtenlied") sich bewegen. Wichtiger aber: seit der „Versunkenen Glocke" gibt der Dichter nicht nur Charakterschilderungen, sondern Charakterentwicklungen, fesselt ihn ebensosehr als das Gewordene das Werdende in seinen Menschen, zeigt er neben fertig in sich ruhenden sich erst bildende Persönlichkeiten. So hat Hauptmann die Grenzen seines Reiches erweitert, äußerlich und innerlich. Seit 1893 bewegt er sich abwechselnd in realistischem und idealistischem Stilgebiet, in der richtigen Erkenntnis, daß der unendliche Reichtum menschlichen Lebens und Leidens sich nicht in eine künstlerische Darstellungsform zwängen läßt, daß der anders geartete Stoff auch anders geartete Darstellung erfordert, und daß schon Schiller das Rechte traf, als er schrieb: „Jeder Stoff will seine eigene Form, und die Kunst besteht darin, die ihm anpassende zu finden."[1])

6. Die realistischen Dramen der mittleren Zeit.

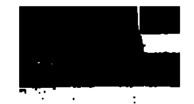
Keine Absage an den früheren Stil bedeuten die Märchendramen „Die versunkene Glocke", „Helios" und „Das Hirtenlied"; Hauptmanns nächstveröffentlichtes Werk ist wieder ein Drama des konsequenten Naturalismus: „Fuhrmann Henschel"[2]). Heimaterinnerungen und Jugendeindrücke regten auch diesmal den Dichter an: In einem schlesischen Badeorte spielt es zwischen 1860 und 1870 im Gasthofe zum grauen Schwan, dessen Besitzer Siebenhaar Züge von Hauptmanns Vater tragen soll. Ein Bild aus dem Alltagsleben rollt der Dichter auf, so trüb und düster, von so erschütternder Wirkung, daß es an „Vor Sonnenaufgang", an „Das Friedensfest" erinnert.[3])

Der hünenhafte Fuhrmann Henschel, ein einfacher, braver Mann von warmem, kindlichem Gemüt, gewohnt die Dinge des Lebens ohne Grübeln zu nehmen, wie sie sind, und gehen zu lassen, wie sie wollen, verliert seine gute, seit langem kranke Frau, nachdem sie ihm das Versprechen abgenommen, niemals ihre Magd Hanne Schäl zu heiraten (I. Akt). Mit seinem kleinen Mädchen, das kränkelt, allein geblieben, erweist sich Henschel

1) Brief an Körner, 28. Juli 1800. 2) Erstdruck 1898. Uraufführung: Berlin, Deutsches Theater, 5. Nov. 1898. 3) Die Handlung erinnert in Einzelheiten an „Bahnwärter Thiel" (vgl. Kap. 8).

hilflos und ungeschickt; die schlaue Magd, die herrschsüchtig nur ein Ziel verfolgt, Frau im Hause zu werden und sogar ihre Sinnlichkeit deshalb zügelt, stellt ihm von allen Seiten Fallen, und bringt ihn dazu, sein Versprechen zu brechen (II. Akt). Nachdem er Hanne geheiratet, tritt ihre Roheit und Selbstsucht immer stärker hervor. Henschels kleines Mädchen ist gestorben. Aus Gutmütigkeit und Kinderliebe nimmt er Hannes voreheliches Kind ins Haus; sie behandelt das arme Ding mit empörender Gefühllosigkeit. Den in Güte und Vertrauen blinden Mann betrügt sie mit einem nichtsnutzigen Kellner; den treuen Knecht Hauffe, dessen scharfen Blick sie fürchtet, hat sie durch Henschel, den sie ganz beherrscht, davonjagen lassen; alte Freunde entfremdet sie ihm, um ihn so sicherer ganz nach ihrem Willen zu lenken (III. Akt). Ein halbes Jahr später erfährt Henschel in der Schenkstube, daß ihn Hanne betrügt, daß sie im Verdachte steht, den Tod seiner Frau beschleunigt, den seines Kindes verschuldet zu haben. Da braust er mächtig auf, fordert von ihr Rechenschaft, und bricht, als sie sich dieser entzieht, zusammen (IV. Akt). Längst innerlich unglücklich, durch Hanne ganz auseinandergebracht, sieht er Erscheinungen seiner ersten Frau; er leidet darunter, daß er sein Versprechen nicht gehalten, er fühlt, daß sein Leben verdorben, daß er selber schlecht geworden ist an der Seite des nichtswürdigen Weibes, und hängt sich auf (V. Akt).

Henschels Schicksal, sein äußeres, mehr noch sein inneres Erleben, also nicht eine Charakterschilderung, sondern eine Charakterentwicklung bildet den Mittelpunkt (vgl. oben S. 67). Der Fuhrmann wird unter dem Einfluß des sinnlichen, vor nichts zurückschreckenden Weibes aus einem tüchtigen und braven ein unzuverlässiger, aus einem aufrecht stehenden ein unsicherer, sich selbst verlierender Mensch. Man kann mit größerer Berechtigung als je von einem Seelendrama sprechen. Allerdings tritt dies Neue im „Fuhrmann Henschel" noch nicht überall als Hauptsache hervor. Die fünf Akte geben noch breit ausgemalte naturalistische Milieuschilderungen. Ja, solche sind kaum irgendwo bei Hauptmann anschaulicher, ausführlicher gegeben als hier. So war es berechtigt, gerade „Fuhrmann Henschel" als „Höhepunkt der modernen Kunst" zu feiern: die Zustandsschilderung ist von erstaunlicher Lebenswahrheit, von verblüffender Anschaulichkeit. Hier liegt die künstlerische Stärke des Werkes, hier auch seine künstlerische Schwäche. Es fehlt die Unterscheidung des Großen und Kleinen, des Wichtigen und Unwichtigen. Vielmehr: es wird alles gleich wichtig behandelt, eine rührende Andacht vor dem Kleinen und Alltäglichen umfaßt jede Einzelheit mit liebevollster Sorgfalt. Dadurch gewinnt die Darstellung Eindringlichkeit und nicht zu überbietende Genauigkeit. Aber sie verliert die klare Übersicht,



die Wichtiges herausarbeitet, weniger Wertvolles zurückdrängt. Gerade die Höhepunkte werden uns vorenthalten und in die Zwischenakte verlegt. Ein fast ängstliches Zurückweichen vor den „großen Szenen" des herkömmlichen Dramas bringt den Dichter um die stärksten dramatischen Wirkungen.[1]) Die entscheidende innere Wandlung bis zum Bruch seines Versprechens, wie die endgültige Werbung Henschels, in denen sich wichtige Stücke seines inneren Erlebens hätten spiegeln müssen, geschehen im Zwischenakte. Hauptmann zeigt uns nicht, wie der zu weichem Wachs in Hannes Händen gewordene Henschel Hauffe um ihretwillen entläßt; er vermeidet ein Zusammentreffen Henschels mit Hannes Liebhaber und damit einen Auftritt, der das erste Aufflackern des Verdachtes gegen Hanne zu eindringlicher Wirkung hätte steigern können. Haften an der Zustandsschilderung, am Epischen des Stoffes, Scheu vor starken, leidenschaftlichen Ausbrüchen, auch innerlich berechtigten, ja notwendigen, erscheint als ein bezeichnender Zug; nur deshalb wies ich darauf hin, nicht aber um dem Dichter kleinlich am Zeuge zu flicken. Denn jedes Schaffen des echten Künstlers geschieht aus Notwendigkeit und innerem Zwang, und der nachfühlende Beurteiler muß jedes Kunstwerk als Ganzes, in sich Fertiges betrachten und zu verstehen suchen. Wohl ist es Pflicht, besonders Gelungenes, wie weniger Geglücktes hervorzuheben, und so aus Vorzügen und Schwächen das Bild des dichterischen Schaffens in seinen für den einzelnen bezeichnenden Merkmalen aufzubauen. Nicht mit einem: das soll so sein und jenes darf nicht so sein, wird der geschichtlich geschulte Betrachter der künstlerischen Schöpfung gegenübertreten, sondern aus ihr erst die Gesetze ihres Daseins und ihrer Entstehung ableiten, und nur solche aus ihr selbst gewonnene Maßstäbe an sie anlegen. So hier: wo Hauptmann selbst die seelische Entwicklung der Hauptgestalt in die Mitte stellt, dürfen, ja müssen wir fragen, wieweit die Darstellung dieser Entwicklung gelungen; sehen wir, daß sie Lücken läßt, die nur durch stark bewegte Auftritte auszufüllen wären, und daß Hauptmann vor solchen starken Szenen auch sonst zurückscheut, so erkennen wir hierin eine Eigenart seines dichterischen Schaffens.

Die Charakterzeichnung ist vorzüglich: der weltkluge, dem Ruin verfallende Gasthofsbesitzer Siebenhaar, oder der frühreife Backfisch

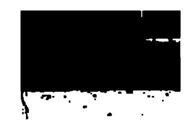
---

1) Vgl. S. 66 über den „Armen Heinrich".

Franziska, eine Weiterbildung der Adelheid des „Biberpelz“, sind ebenso scharf gesehen wie die Magd und spätere Frau Hanne (allerdings noch als völlig fertiger Charakter ohne innere Entwicklung): unbedingte Egoistin, zügellos in ihrer Sinnlichkeit, rücksichtslos in ihrer Herrschsucht, gewissenlos in ihren Mitteln, in all ihrer Gemeinheit lebenswahr, kräftig in ihrem gesunden Triebleben, von heißblütiger Kraft und echter Bauernschlauheit; endlich Henschel selber: bei aller Körperkraft geistig ein Kind, von warmem Gefühl und weichem Herzen, schwach, sobald die naive Sicherheit seines Handelns ins Wanken kommt. Der geschäftliche Rückgang, der Tod der Frau, das Erwachen seiner von Hanne geschürten Sinnlichkeit machen ihn irre am eigenen Wort und Willen. Die Wandlung beruht nicht darin, daß er sein Versprechen bricht (darüber käme er in seinem Gedanken- und Gesellschaftskreise hinweg), sondern darin, daß er dadurch sein Selbstvertrauen verliert. Jetzt läßt er sich von Hanne völlig lenken, wird unselbständig, ratlos, und findet, da er auch Hanne mißtrauen muß, keinen Ausweg als Selbstmord. Henschel ist nicht von Anfang an schwach, er wird es erst, als seine innere Sicherheit wankt, als Hanne Macht über ihn gewinnt, und er unter dem Einfluß ihrer überlegenen Bosheit „schlecht“ wird, wie er sagt. Nun geht es rasch abwärts mit ihm; als die Schande seines Hauses allbekannt, er ein ruinierter Mann, sein einst geachteter Name zum Spott geworden ist, hat er nicht mehr die Kraft, die Verderberin seines Lebens zu töten.

Ist „Fuhrmann Henschel“ eine Schicksalstragödie? Sicher spricht der Glaube an ein unentrinnbares Schicksal bei Henschel selber gewichtig mit. Er sieht sich als willenlosen Spielball höherer Mächte. Das „Ich kan nischt derviere“ wiederholt er öfters; nicht Schuld, sondern Verhängnis führt den Mann auf die abschüssige Bahn und schließlich zum Selbstmord, Verhängnis und Einfluß der Umgebung. Mit einer braven Frau zur Seite ging er aufrecht den Weg des Rechten, unter dem Einfluß Hannes sank er Schritt für Schritt. Es ist die alte, von Zola dem Naturalismus eingeimpfte Anschauung: der Mensch als Produkt der Verhältnisse und der Umgebung. Innerlich wie äußerlich, auch in der für Nichtschlesier der Schriftsprache etwas angenäherten Mundart, bezeichnet „Fuhrmann Henschel“ einen Höhepunkt des Naturalismus.

Zunächst folgte die schon besprochene Komödie „Schluck und Jau“ und noch im gleichen Jahre das Drama in vier Akten „Michael



Kramer"[1]). Publikum und Kritik lehnten das neue Werk fast einmütig ab. Gilt nun dafür das Wort des Freundes und früheren Schülers über Kramers trotz gewaltigen Wollens mißlungenes Christusbild: „Was da ist, ist schön. Ergreifend und schön. — Das große Mißlingen kann mehr bedeuten — am Allergrößten tritt es hervor — kann stärker ergreifen und höher hinaufführen — ins Ungeheure tiefer hinein — als je das beste Gelingen vermag."?

Großes schwebte Hauptmann vor. Wieder griff er Jugenderinnerungen auf, Gestalten aus seiner Breslauer Zeit[2]), aber die künstlerisch wahre, menschlich überzeugende Umbildung versagte. Ähnlichkeiten der Titelfigur mit College Crampton, der Mutter und des Sohnes Kramer mit Mutter und Sohn Scholz („Das Friedensfest") drängen sich auf. Es ist ein Nachlassen der Schöpferkraft und der Phantasie, wie auch im folgenden Stück „Der rote Hahn" mit seiner Neuausnutzung alter Gestalten, eine Zeit geringer Fruchtbarkeit, die durch die trotzdem erzwungenen Arbeiten nur stärker betont wird. Erst mit dem „Armen Heinrich" (1902) und „Rose Bernd" (1903) gelingen wieder wertvolle neue Würfe. Die große Aufgabe war: der Gegensatz zweier Zeiten in Vater und Sohn Kramer und der Gegensatz zwischen dem Künstler, der bei unzureichender Begabung durch hartnäckige Arbeit das Ziel erreichen will (Michael Kramer), und dem von Natur genial veranlagten, der sein Erbe vergeudet und verlottert (Arnold Kramer). Neu und eigenartig ist die Stellung des Vaters zum Sohn: er leidet daran, daß er den an künstlerischer Begabung reicheren, allerdings an menschlichem Wert kleineren Sohn, nicht zu wirklicher Größe erziehen kann, abschon er, wie Lachmann bezeugt, starke pädagogische Anlagen hat.

Im ersten Akt, einer schleppenden Exposition, sehen wir Michael Kramer nur mit den Augen der Tochter und des einstigen Schülers, die ihn verehren, der Frau, die ihm fremd ist, des Sohnes, der ihn haßt. Vom zweiten Akt an beherrscht er das Ganze, und wir empfinden den dritten, in dem er nicht auftritt, fast als störendes Einschiebsel. Im zweiten Akt wächst er stark heraus: im Gespräch mit dem ehemaligen Schüler, den er auch seinen Schmerz über den mißratenen Sohn sehen läßt, mit ihm und der

---

1) Erstdruck 1900; Uraufführung: Berlin, Lessingtheater, 7. Nov. 1900.
2) Das Werk ist „Dem Andenken meines lieben Freundes Hugo Ernst Schmidt gewidmet". Dieser Landschaftsmaler, auch das Urbild des Gabriel Schilling, war Hauptmanns Studiengenosse an der Breslauer Akademie.

Tochter, worin fast ungewollt seine tiefsten Anschauungen laut werden, mit der Kellnerin, die sich über den Sohn beklagt, mit Arnold selbst, dem er umsonst ins Gewissen redet, den er umsonst mit Strenge, wie mit Liebe anfaßt und den er schließlich, da er auf Lügen und Leugnen beharrt, von sich stößt. Der dritte Akt, die Kneipszene mit dem Streit zwischen Arnold und den „noblen" Philistern des Stammtischs, endigt mit Arnolds verzweifelter Flucht vor der Übermacht. Und im vierten liegt er aufgebahrt (er hat sich ertränkt) im Atelier des Vaters. Auf diesem letzten Akt liegt aller Nachdruck, das Stück scheint nur um seinetwillen geschrieben. Es mündet in einen feierlichen Preisgesang auf die Erhabenheit des Todes, der reinigt und verklärt, alles Niedrige, Gemeine, Unwahre wegnimmt und des Menschen wahres Wesen, das Gute in ihm rein heraustreten läßt. In diesen philosophischen Betrachtungen des Vaters am Sarge des Sohnes, steht mancher Gemeinplatz neben tiefen Gedanken und schönen lyrischen Stellen. Groß und ergreifend bleibt die letzte Erkenntnis: „Die Liebe, sagt man, ist stark wie der Tod. Aber kehren Se getrost den Satz mal um: Der Tod ist auch mild wie die Liebe, Lachmann ... Der Tod ist die mildeste Form des Lebens: der ewigen Liebe Meisterstück." [1])

Schon diese Übersicht, die den Nachdruck auf das Wertvolle und Gelungene legt, zeigt, daß es kein festgefügtes Drama ist. Neben dem alten Michael Kramer und seinem Verhältnis zum Sohne bleibt alles andere Nebensache; die (im letzten Akte tiefergreifende) Stimmung ist das weitaus beste. Aber das Drama ist weder befähigt noch berufen, Stimmung als Hauptsache oder gar als Einziges künstlerisch zu vermitteln. Also auch hier wieder das Vergreifen in der Form, das nicht voll Ausschöpfen des stofflichen Gehaltes durch die formale Gestaltung, wovon ich früher sprach. Der alte Kramer selber zählt unter die vortrefflichen Charaktere Hauptmanns: von großer Innerlichkeit, menschlich ergreifend und echt, in Leben und Schmerz herb und eigenwillig, vornehm und groß.

Innere Entwicklungen zu schildern wurde Hauptmann mehr und mehr zur Hauptaufgabe. So in den neuen Dichtungen am Anfang des Jahrhunderts, dem schon besprochenen „Armen Heinrich" (1902) und dem naturalistischen Schauspiel in fünf Akten „Rose Bernd" [2]). Ein voller Erfolg empfing dies ergreifende Drama des verführten Mädchens, das sein uneheliches Kind tötet. „Die Kindesmörderin" ist seit den Tagen des Sturm und Drangs und seit Heinrich Leopold Wagners Trauerspiel im deutschen Drama oft behandelt, in höchster

1) Ähnlich sagt schon Meister Heinrich in der „Versunkenen Glocke": „Ich wußt' es früher nicht: Daß Leben Tod, der Tod das Leben ist."
2) Erstdruck 1903; Uraufführung: Berlin, Deutsches Theater, 31. Okt. 1903.



Ausgestaltung in der größten deutschen Dichtung, Goethes „Faust“. Hauptmann führt in bäuerische Umgebung, Arbeiter und Arbeitgeber, dazu zwei pietistische Handwerker sind die Hauptpersonen, fünf anschaulich gestaltete Bilder zeigen die Leidensgeschichte der jungen, heißblütigen Dirne, die in derber Weiblichkeit die Gier der Männer entfacht, durch Sinnlichkeit und Eifersucht zweier Männer bis zum Kindesmord getrieben wird.[1]) Ein Stück alltäglichen Lebens, das ganz von selbst das „Richtet nicht, auf daß ihr nicht gerichtet werdet“ lehrt: wieder ein aus dem großen Mitgefühl des Dichters mit allem Menschenleid geborenes Drama.

Vor dem Dorfe treffen Rose Bernd und der mit einer kranken Frau verheiratete Schulze Christoph Flamm zusammen; er liebt sie und sie bittet ihn von ihr abzulassen. Dann pürscht Maschinist Streckmann an sie heran und droht, sie mit Flamm ins Gerede zu bringen, wenn sie ihm nicht zu Willen ist. Vater Bernd und Roses Verlobter, Buchbinder Keil, kommen und trinken Streckmanns Schnaps auf fröhliche Hochzeit. Im zweiten Akt melden Bernd und Keil bei Flamm Keils Hochzeit mit Rose standesamtlich an, Rose bittet um neuen Aufschub, Bräutigam und Vater verlassen sie, Flamm will sie zu einem Stelldichein bewegen, und erst bei Frau Flamms gütigen Worten bricht sie los, trotzig („Ich weeß, was ich will, und damit is gutt“) und verzweifelt („'s beste wär schon ins Wasser mit mir!“), bis sie bei den Erinnerungen an Frau Flamms verstorbenes Kind wortlos ihr die Hände küßt zum stummen Bekenntnis eigener Mutterschaft. Aber trotzig weist sie ihre Hilfe ab, wir erraten in Flamm den Vater. Im dritten Akt ist Erntetag. Bernd, Keil und Rose vespern mit Feldarbeitern, Streckmann hält sich schwer zurück, nicht gegen Keil loszubrechen. Alle gehen zur Arbeit, Flamm zwingt Rose zu einem Gespräch, sie verhehlt ihm die Wahrheit; ruhig scheiden sie. Streckmann stellt wütend Rose zur Rede; sie fertigt ihn grob ab als Lügner und Schuft, hat er sie doch um das Versprechen des Schweigens zu seinem Willen gezwungen. Bernd, Keil und die Arbeiter kommen dazu, beim Handgemenge schlägt Streckmann Keil ein Auge aus. Im vierten Akt spricht sich Frau Flamm mit ihrem Mann aus und öffnet ihm über Roses Zustand die Augen. Sie hat an Rose geschrieben, statt ihrer kommt der Bräutigam; von dem erfährt sie, daß Flamm den alten Bernd von der Beleidigungsklage abbringen wollte, daß auch Flamm als Zeuge beim Untersuchungsrichter war. Da erkennt sie den Zusammenhang, und nun legt ihr Mann ein volles Geständnis ab. Blutenden Herzens spricht sie mit Rose, die schließlich, in die Enge getrieben, gesteht, daß sie vor Gericht falsch geschworen. Trotz Frau Flamms wiederholter Versicherung: für dich und dein Kind wird gesorgt, rennt sie verzweifelt davon. Im letzten Akt am Abend desselben Tages in Bernds Stube führt ein Ar-

1) Im Frühling 1903 hatte Hauptmann als Geschworener in Hirschberg einen ähnlichen Fall zu beurteilen (Schlenther S. 202).

beiter die völlig erschöpfte Rose herein, sie fiebert und redet irr. Keil spricht dem Alten zu, die Klage zurückzunehmen; als diesem die Wahrheit aufdämmert, will er Kirchenvorsteherschaft und Missionskasse zurückgeben und selbst ein Ende machen. Rose, vom Vater befragt, meint, das ist nichts, das falsch Schwören, aber das andere: „Da liegt was! Das is was! Das liegt bei a Weida! — Das is was! Das andere schiert mich ni." Immer näher kommt sie dem Geständnis, aber erst als der Gendarm ihr eine gerichtliche Zuschrift bringt, die sie unterschreiben soll, steigert sie sich bis zum vollen Bekenntnis: „Ich ha mei Kind mit a Hända derwergt!" und bricht zusammen.

Alle Einzelheiten sind streng naturalistisch geschaut und wiedergegeben. Am schönsten ist der Auftritt zwischen Rose und Frau Flamm, in welchem die leidende Frau, die ihr eigenes Kind verloren, mit zartem Verstehen Roses Geheimnis errät und ihr in einfachen, ans Herz greifenden Worten von der Mutterschaft als dem Höchsten und Herrlichsten alles Lebens spricht. Die Anklage des Dramas gegen die Männer, die ein armes Mädel gewissenlos ins Elend jagen, ist notwendiges Ergebnis seiner Lebensvorgänge, nicht unkünstlerisch betont. Die Charaktere haben alle etwas Einseitiges: Flamm und Streckmann sind Verführer, der eine vornehmer, aus echterem Empfinden heraus, darum dem Mädchen gegenüber schuldbewußter, der andere roher, in widerlicher Gemeinheit ein herzloser Ichmensch; Bernd und Keil sind gottergebene Pietisten, der Alte selbstgerechter, mehr Eiferer, der Junge weicher, mehr Gefühlsmensch; Frau Flamm, die schönste, menschlich reifste Gestalt, ganz mütterliche Güte und mildes Verzeihen; endlich Rose, das vollblütige Mädel, das von den Männern bedrängt und in die Enge getrieben schließlich keinen Ausweg mehr sieht als schweres Verbrechen. Man kann kaum von Schuld sprechen, nicht umsonst läßt sie der Dichter in der letzten Szene auf ein unentrinnbares Schicksal hindeuten, dem sie verfallen: „Alle Männer war'n hinter mir her! ... ich hab mich versteckt ... Ich hab mich gefircht! Ich hab solche Angst vor a Männern gehabt! ... 's half nischt, 's ward immer schlimmer dahier! Hernach bin ich von Schlinge zu Schlinge getreten, daß ich gar ni bin mehr zur Besinnung gekomm'." [1]) Mathilde Roethenbacher [2]) trifft das Richtige: „der Zuschauer kommt gar nicht in Versuchung, moralisch zu richten, weil er unmittelbar zu jenem tiefen Verstehen des Lebens geführt wird, welches das große Verzeihen in sich schließt — das große Verzeihen, aber auch den instinkt-

1) Man vgl. die ähnlichen Äußerungen Henschels oben S. 72.
2) G. Hauptmann, Sonderheft d. „Schlesischen Heimatblätter" II. 12. S. 19.

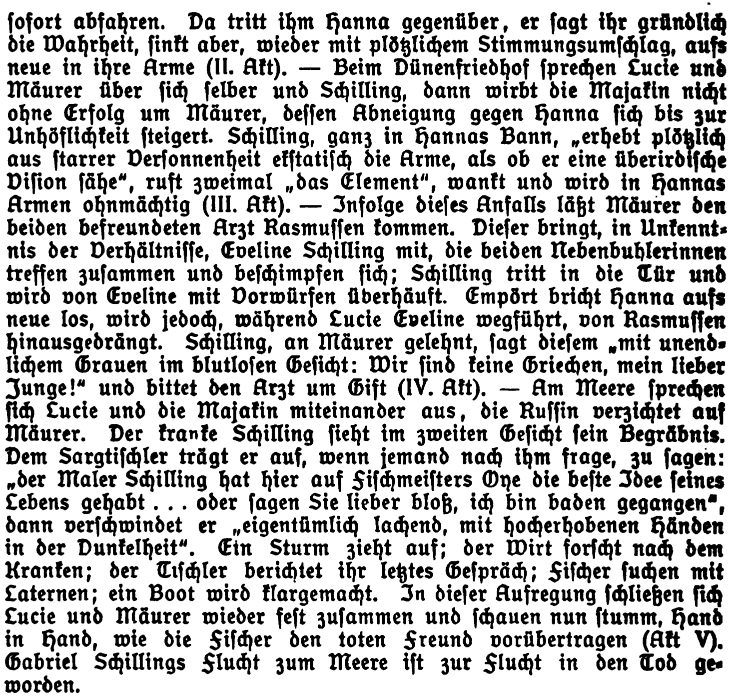
tiven Abscheu vor der nackten Gemeinheit, wie sie sich in Streckmann ausprägt.“

Gleichzeitig mit dem Märchendrama „Und Pippa tanzt“ entstand 1906 wieder ein modernes Seelendrama: „Gabriel Schillings Flucht“.[1]) Eine stark persönliche Dichtung: das Modell zum Titelhelden war des Dichters Jugendfreund, der Landschaftsmaler Hugo Ernst Schmidt. Verbindungsfäden spinnen sich zu „Michael Kramer“, zu „Einsame Menschen“ und zur „Versunkenen Glocke“. Wieder steht die Gruppe des Mannes zwischen zwei Frauen in der Mitte, das Verhältnis endet tragisch mit dem Untergange des geistig oder künstlerisch Schaffenden; wie in der „Versunkenen Glocke“ die Ehetragödie eines Künstlers, die ja auch „College Crampton“ und „Peter Brauer“ im tragikomischen Lichte des dem Trunke verfallenen, des zum Maulhelden gewordenen Genies zeigen. Gabriel Schilling steht zwischen seiner spießbürgerlich unbedeutenden Frau Eveline[2]) und der genial zigeunerhaften russischen Jüdin Hanna Elias, ähnlich wie Johannes Vockerath, wenn auch männlich reifer als dieser, endend mit freiwilligem Tod in den Fluten[3]). Auch Professor Mäurer steht zwischen der lebensfrohen, lebensstarken Lucie Heil und der aus anderen Daseinskreisen verführerisch auftauchenden, ihn mit Schmeicheleien umspinnenden Russin Majakin, endet aber mit der Rückkehr zur alterprobten Liebe Lucies. Die fünf Akte geben eine folgerichtig sich aufbauende Handlung, wie wir sie bei Hauptmann in dieser Zeit des Suchens und Hastens sonst nicht finden.

Dem auf einer Ostseeinsel in Ferien weilenden Bildhauer und Radierer Professor Mäurer und der Violinvirtuosin Lucie Heil, die in freier Liebe miteinander verbunden sind, gesellt sich der Maler Gabriel Schilling. Hochgradig nervös, durch sein Verhältnis mit Hanna Elias in zerrütteter Ehe lebend und in seiner Kunst herabgekommen, behauptet er, der Bann dieser Frau sei gebrochen, kommt aber innerlich nicht von ihr los und ängstigt in überreizter Lustigkeit die Freunde (I. Akt). — Im Gasthaus des kleinen Ortes trifft Hanna ein. Dann frühstücken die drei älteren Gäste. Gegen die von Mäurer geplante gemeinsame griechische Reise macht Schilling Einwände, schlägt aber plötzlich um und will nun

---

1) Erstdruck: Die Neue Rundschau, Jan. 1912. Uraufführung (mit Ausstattung von Max Liebermann): Bad Lauchstädt, Goethetheater, 15. Juni 1912. 2) Auch Michael Kramers und Peter Brauers Ehefrauen stehen deren künstlerischem Streben innerlich fern. 3) Der dem Leben aus andern Gründen nicht gewachsene, gleich Vockerath und Schilling neurasthenische Arnold Kramer endet auf gleiche Weise.



sofort abfahren. Da tritt ihm Hanna gegenüber, er sagt ihr gründlich die Wahrheit, sinkt aber, wieder mit plötzlichem Stimmungsumschlag, aufs neue in ihre Arme (II. Akt). — Beim Dünenfriedhof sprechen Lucie und Mäurer über sich selber und Schilling, dann wirbt die Majakin nicht ohne Erfolg um Mäurer, dessen Abneigung gegen Hanna sich bis zur Unhöflichkeit steigert. Schilling, ganz in Hannas Bann, „erhebt plötzlich aus starrer Versonnenheit ekstatisch die Arme, als ob er eine überirdische Vision sähe", ruft zweimal „das Element", wankt und wird in Hannas Armen ohnmächtig (III. Akt). — Infolge dieses Anfalls läßt Mäurer den beiden befreundeten Arzt Rasmussen kommen. Dieser bringt, in Unkenntnis der Verhältnisse, Eveline Schilling mit, die beiden Nebenbuhlerinnen treffen zusammen und beschimpfen sich; Schilling tritt in die Tür und wird von Eveline mit Vorwürfen überhäuft. Empört bricht Hanna aufs neue los, wird jedoch, während Lucie Eveline wegführt, von Rasmussen hinausgedrängt. Schilling, an Mäurer gelehnt, sagt diesem „mit unendlichem Grauen im blutlosen Gesicht: Wir sind keine Griechen, mein lieber Junge!" und bittet den Arzt um Gift (IV. Akt). — Am Meere sprechen sich Lucie und die Majakin miteinander aus, die Russin verzichtet auf Mäurer. Der kranke Schilling sieht im zweiten Gesicht sein Begräbnis. Dem Sargtischler trägt er auf, wenn jemand nach ihm frage, zu sagen: „der Maler Schilling hat hier auf Fischmeisters Oye die beste Idee seines Lebens gehabt . . . oder sagen Sie lieber bloß, ich bin baden gegangen", dann verschwindet er „eigentümlich lachend, mit hocherhobenen Händen in der Dunkelheit". Ein Sturm zieht auf; der Wirt forscht nach dem Kranken; der Tischler berichtet ihr letztes Gespräch; Fischer suchen mit Laternen; ein Boot wird klargemacht. In dieser Aufregung schließen sich Lucie und Mäurer wieder fest zusammen und schauen nun stumm, Hand in Hand, wie die Fischer den toten Freund vorübertragen (Akt V). Gabriel Schillings Flucht zum Meere ist zur Flucht in den Tod geworden.

Man hat gesagt, Hauptmann wandle hier als Weiberhasser (in der Zeichnung und Beurteilung Evelines und Hannas) auf den Wegen Strindbergs; auch das seltsame, einer Schrift Plutarchs entnommene Leitwort des Stückes betone diese Weiberfeindschaft: „Einige versichern, Eunosthus sei ihnen begegnet, ans Meer eilend, um sich zu baden, weil ein Weib sein Heiligtum betreten habe." Aber schon Schlenther (S. 227 f.) weist mit Recht auf das Gegenstück der beiden hassenswerten Weiber, auf „die klare freie sichere Lucie Heil", eine der gesundesten und erfreulichsten Frauengestalten des Dichters. Auch die Zusammenhänge mit Ibsen sind zu stark betont, wohl auch schief aufgefaßt worden. Gewiß war „die Frau vom Meere" nicht ohne Einfluß, und Schillings Wort vom Meer: „dort stammen wir her, dort gehören wir hin" paßt besser zu Frau Ellida als zu ihm. Das Meer bildet den großen Hintergrund menschlichen Geschehens, aber es spielt

nicht mit wie bei Ibsen; Schilling gehört ihm nicht zu eigen, sondern findet in ihm nur Trost, Beruhigung und letzte Zuflucht. Schilling und Mäurer sehen im Meere die große künstlerisch fesselnde Naturerscheinung, die befreit von Staub und Enge des Alltags. Die Ferienstimmung des Insel- und Meeraufenthaltes mit all ihrem Lösenden für die in der Großstadt Arbeitenden bildet die für diese menschlichen Vorgänge geeignetste Lebensluft und trägt nicht wenig dazu bei, uns diese zum wirklichen Erlebnis werden zu lassen. Die Charaktere sind durchweg gegensätzlich gehalten: so Schilling und Mäurer (und beide wieder zu Rasmussen), Hanna und Eveline, Lucie und die Majakin bis auf Tischler Kühn und Wirt Olfers herunter. Die beiden Freunde[1]) sind wie ihr Dichter 1900, zur Zeit der Handlung, 37 Jahre alt: der nervöse, bei menschlicher Bedrängnis auch in der Kunst versagende Maler, und der gesunde, von einem großen Werke ausruhende Bildhauer. Dieser zwingt das Leben, jener unterliegt ihm. Schilling verliert am Weibe auch seine Kunst, während Mäurer nach seinem Grundsatze „Nimm Kraft aus deiner Schwäche“, auch in solchen Wirren der Kunst treu bleibt. Jener ist der feiner besaitete Mensch, dieser der größere Künstler, jener wie Johannes Vockerath und Arnold Kramer Nervenschwächling, dieser wie Michael Kramer ein kräftig Schaffender, beide künstlerisch bedeutender als diese Vorgänger. Folgerichtig geht Schilling am Weibe zugrunde, während Mäurer in Lucie die Ergänzung seines Menschentums findet, die auch seinem Künstlertum zugute kommt. Der Gegensatz Eveline—Hanna ist mit Schlenthers: Gouvernante—Zigeunerin lange nicht erschöpft. Das Schlimmere bei Eveline ist die spießbürgerliche Verständnislosigkeit für alles Künstlerische, das Schlimmste ihre Herzensroheit. Hanna ist ihr gegenüber die reichere, vielfältigere und in ihrer (wenn auch oft gemachten) Leidenschaftlichkeit doch größere Natur. Das Unheimliche, wie das triebhaft Tierische an ihr betonen Mäurers und Lucies Vergleiche mit einem Vampir und mit einer Harpyie; sie ist die männerverbrauchende Verführerin, die, selbst kalt, Leidenschaft zu heucheln versteht, eine Meisterin im Lügen: eine schillernde, zugleich fesselnde und abstoßende Gestalt, wie sie als erste Tilla Durieux mit starkem Erfolge verkörperte. Gegenüber den vorangehenden („Elga“, „Und Pippa tanzt“) wie den folgenden Dramen („Die Jungfern vom

1) Feinsinnig sagt Schlenther: „Manchmal wirken sie wie Klinger und Stauffer“ (S. 229).

Bischofsberg", „Kaiser Karls Geisel", „Griselda") erscheint dies Schauspiel, aus Hauptmanns altem Meisterboden des modernen Seelendramas und der fein ausführenden Menschenschilderung erwachsen, ausgezeichnet durch Klarheit des äußeren Aufbaus, Notwendigkeit der inneren Entwicklung, und feste, fesselnde Charakteristik aller Hauptgestalten. Alle vier in diesem Abschnitt behandelten Dramen sind darin verwandt, daß der Dichter seelische Entwicklungen in den Mittelpunkt stellt: „Fuhrmann Henschel" die des tüchtigen Mannes zum innerlich Unsicheren, zum Weiberknecht und Selbstmörder; „Michael Kramer" die des Gegensatzes zwischen Vater und Sohn (und seinen Ausgleich durch die reinigende Macht des Todes); „Rose Bernd" die des kräftigen Mädchens aus dem Volke zur Kindesmörderin; „Gabriel Schillings Flucht" die zweier verschieden gearteter Künstler im Kampfe mit dem Leben. Alle vier wie der „Rose Bernd" vorangehende „Arme Heinrich" besonders starke Zeugnisse für des Dichters inniges, aus tiefstem Herzen kommendes Mitgefühl für alles selbstgeschaffene wie unverschuldete Menschenleiden, darin ganz gleichwertig, ob es sich um den einfachen Fuhrmann oder den hochgebildeten Ritter, um die arme Magd vom Dorfe, den alternden Akademieprofessor oder die erfolggekrönten Schaffenden handelt. Alle vier endlich — und wieder tritt „Der arme Heinrich" dazu — in gewissem Sinne Schicksalsdramen, insofern die Entwicklung der Hauptgestalten (am deutlichsten bei „Fuhrmann Henschel" und „Rose Bernd") nicht ausschließlich durch ihre persönliche Eigenart, sondern ebensosehr durch äußere Mächte, durch Umgebung und Verhältnisse, bestimmt wird, während die früher gerne betonte Vererbung keine Rolle mehr spielt.

7. Dramen seit 1906.

Nach „Rose Bernd" (1903) fällt eine zweijährige durch schwere Krankheit veranlaßte Pause im Schaffen des Dichters. Es erschien älteres noch Ungedrucktes: das 1898 entstandene „Hirtenlied" (1904), die 1896 geschriebene „Elga" (1905), wovon schon die Rede war. 1906 brachte die Gesamtausgabe der Werke und als Neues „Und Pippa tanzt". Ein Glashüttenmärchen in vier Akten.[1]) Wieder wandelt der Dichter auf den Pfaden der „Versunkenen Glocke". Mit

1) Uraufführung: Berlin, Lessingtheater, 19. Jan. 1906.

dem Unterschied, daß dort eine bedeutende menschliche Entwicklung fesselte und Gestalten und Vorgänge wohl sinnbildliche Bedeutung hatten, diese sich aber nur selten zum Schaden der Dichtung vordrängte, hier, von der Mitte des zweiten Aktes an, die Symbolik Hauptsache und die Gestalten, in ihrer tieferen Bedeutung weder klar noch einheitlich durchgeführt, schwer verständlich werden. Dies neue Märchenspiel, in Einzelheiten von berückender Schönheit, von tiefsinniger Deutbarkeit, hat nicht überall anschauliche Gestalt gewonnen, die Unklarheiten sind größer als in der „Versunkenen Glocke". Der Dichter selbst hat am Tage nach der Uraufführung ausgesprochen, was er beabsichtigte[1]): „Ich wollte das Symbol der Schönheit in seiner Macht und Vergänglichkeit in den Mittelpunkt stellen und daß dieses Symbol sich für mich in glitzerndem, feinschillerndem, zerbrechlichem Glase symbolisierte, daß ich dieses Glashüttenmärchen schuf, das liegt eben an den Eindrücken, die ich von der Scholle empfing, auf der ich geboren bin, in der ich lebte und webte." Dann folgt eine bei aller Kürze für uns hier genügende Inhaltsangabe:

„Die Hauptperson heißt Pippa; unwillkürlich dachte ich hierbei an die berühmteste aller Tänzerinnen, an Pepita[2]); ihr Vater heißt Tagliazoni, die Namensähnlichkeit mit Taglioni[3]) ist eine zufällige, denn ich habe vorher nichts von diesem Choreographen gehört. Mein Werk behandelt trotz seines Märchengewandes dramatische Vorgänge, die man von allem Symbolistischen loslösen kann und loslösen muß. Pippa ist die Tochter eines italienischen Glastechnikers, eines wüsten Mannes, den sie, trotzdem er ihr Vater ist, nicht zu lieben vermag. Aus Venedigs Gefilden, aus Murano, der Stätte edelster Glaskunst, wurden sie nach dem rauhen Norden verschlagen, und das junge, graziöse, schöne Wesen bezaubert alle, die sich ihr nahen. Der Glashüttendirektor, der mit dem Gelde schmeißt, wirbt um ihre Gunst, der alte, arme, robuste Huhn will sie an sich reißen, der reisende Handwerksbursche Michel Hellriegel ist von ihr gebannt, und er bleibt Herzenssieger, da der Vater, der Falschspieler, von jenen, die er im Spiele betrogen hat, erschlagen wird und der alte Huhn sie in seine verfallene Glashütte gewaltsam entführt. Michel wird ihr Befreier, er errettet sie aus der Gewalt des Hünen und flieht mit ihr in Wind und Wetter in die Berge. Und die Fliehenden gelangen in eine verschneite Baude, in der Wann, ein milder weiser Greis, herrscht, und auch er, der Abgeklärte, der mit den Reizen des Lebens abgeschlossen hat, unterliegt der Macht Pippas. Da dringt Huhn hinein, mit seiner

1) Wie Alfred Holzbock im Berliner Lokalanzeiger, 20. Januar 1906 (Nr. 36), mitteilt. 2) Pepita de Oliva, hochgefeierte Tänzerin, 1830 bis 1868. 3) Filippo Taglioni, berühmter Tänzer und Ballettmeister, 1777—1871.

rohen Gewalt erdrückt, tötet er die zarte Pippa, und der arme Michel, der vor Schmerz erblindet, sieht in seiner Phantasie in der schneeigen Öde von Schlesiens Bergen die goldenen Paläste, die smaragdenen Schönheiten Venedigs, nach denen er sich unbewußt gesehnt hat."

Das ist die einfache Linie der Handlung, „ein richtiger Bühnenstoff in Form eines schillernden Märchens behandelt". Den tieferen Sinn deutet der Dichter so: „In uns allen lebt etwas, nach dem sich unsere Seele sehnt, wir alle jagen nach etwas, was vor unserer Seele in schönen Farben und anmutigen Bewegungen hin und her tanzt. Dieses Etwas soll Pippa sein. Sie ist jene junge Schönheit, der alle nachjagen, in denen die Phantasie nicht ganz ausgerottet ist. Der Glashüttendirektor, der sie begehrt, träumt von Tizian, der Ähnlichkeit haben soll mit seinem Onkel, dem Oberförster, der alte Huhn ist eine urkräftige Natur, ein großer Künstler, ein brutaler Kerl mit brutalen Instinkten nach Schönheitsgenuß, ein alter Korybant[1]) — so nenne ich ihn absichtlich, und der junge Handwerksbursche Michel Hellriegel, er ist das Symbol für das, was in der deutschen Volksseele lebt. Er ist der Jüngling voll Naivität und schlichtem Humor, voll Hoffen und Sehnen, der Jüngling, der mit Humor sich in sein tragisches Schicksal ergibt, der aber seine Illusionen nicht verliert, in ihnen weiterlebt. Die rohe Kraft besiegt, wie so oft im Leben, auch in meinem Märchen die zarte Schönheit, und wie unter einer Suggestion folgt Pippa dem heißen Verlangen Huhns und tanzt und tanzt, bis sie niedersinkt, bis sie zerbricht. Und wieviel Tausende junger, schöner Mädchen werden nicht in der profanen Wirklichkeit von alten Korybanten begehrt und zugrunde gerichtet? Aber der Michel lebt, er ist es, der unserer Nation am nächsten liegt, er wird dem Schönheitsideal auch weiter nachjagen. Und die Schönheit, die, wie Pippa, vor der Menge sich preisgeben und tanzen muß, sie wird von der Menge erschlagen, wie Pippa von dem alten Kraftmenschen Huhn. Und Wann, den ich als mythische Persönlichkeit bezeichnet habe, er, der Greis, der einsam in den Bergen seiner Wissenschaft lebt, der abgeklärt auf Dinge und Menschen herniederblickt, er, der Weise, der die Tiefen der Erde kennt und die Tiefen der Menschen erkennt, auch er hat noch Freude an Jugend und Schönheit, er nimmt sie schützend auf, allein er kann sie nicht retten,

1) Korybanten, Priester der phrygischen Naturgöttin Kybele, der sie in ausartender Begeisterung bei Waffenlärm und Musik dienten.



da die rohe Kraft die Schönheit in den Tod hineintanzen läßt." Der Dichter hofft, daß die deutsche Volksseele erfassen werde, was er „besonders mit der Gestalt des Michel" symbolisieren wollte und schließt: „Ja, was schwebte mir nicht alles vor! Ich dachte an eine Vermählung des deutschen Genius in Gestalt des Michel mit dem Ideal südländischer Schönheit, wie es sich in Pippa verkörpert."

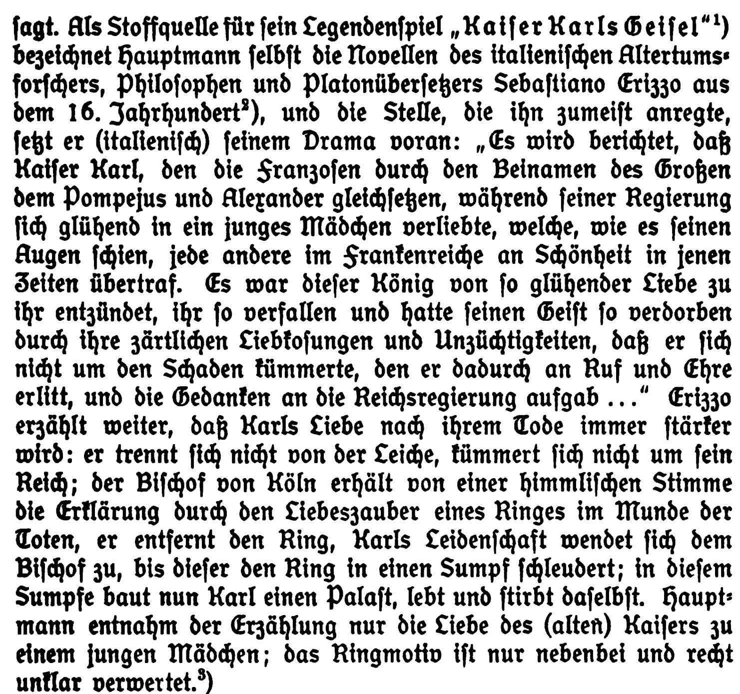
Gewiß Gedanken und Gefühle eines Dichters, und mit echt dichterischem Blick sind die Gestalten des Märchendramas geschaut. Aber das Ausreifen zu vollem künstlerischen Leben fehlt; ein Rest von Gedanklichkeit und Absichtlichkeit erkältet und verwirrt. Klar und wirksam der auf festem Wirklichkeitsboden stehende erste Akt: die kartenspielenden Glasarbeiter, der roh-begehrliche Glashüttendirektor, auch der alte Glasbläser Huhn und der Handwerksbursche Michel sind irdisch-kräftige Gestalten, und wenn in Pippa und ihrem Tanz, wie in sonderbaren Reden Michels schon märchenhafte Symbolik hereinleuchtet, klingt sie von ferne, reizvoll, in zarten Obertönen leicht mitschwingend, in die schwere Erdenmusik. Von derber Wirklichkeit auch der Aktschluß: der betrügerische Italiener, Pippas Vater, wird von den empörten Mitspielern erschlagen, Huhn schleppt die ohnmächtige Pippa davon. In den folgenden Akten überwiegt Märchenhaftes und Sinnbildliches immer stärker, manches noch unmittelbar packend und dichterisch schön, so die Liebesszene zwischen der weltfremden Pippa und Michel, die Träume Michels von seinem Glaspalaste, der seltsam ergreifende Schluß, wo der erblindete Michel, der Pippas Tod nicht faßt, in seiner Phantasie mit ihr einzieht im Wasserpalast der Märchenstadt, aber das sind einzelne Lichtpunkte in dem zu trüber Unverständlichkeit sich verwirrenden Ganzen. Die Verbindung erdschwerer Wirklichkeit mit leichtbeschwingtem Märchen ist nicht gelungen. Man kann tiefe Gedanken, verborgene Schönheiten aus diesem „Glashüttenmärchen" herauslesen, auch manches, was der Dichter selbst nicht ahnte noch wollte, hineinlesen. Aber — ist es Aufgabe des Dichters und gar des am sinnenfälligsten wirkenden Dramatikers, uns kaum lösbare Rätsel aufzugeben? Ist es nicht vielmehr sein schönes Vorrecht, uns eine neue eigene Welt der Wahrheit und Schönheit in lebendigen Gestalten zu unverlierbarer Bereicherung aufzubauen? Eine Welt fernliegend, absonderlich, phantastisch, wenn nur, in sich festgefügt, ohne innere Widersprüche den eigenen, selbstherrlich gegebenen Gesetzen gehorchend und, alle



Voraussetzungen vom eindrucksbereiten und phantasiebegabten Zuhörer freudig zugegeben, aus diesen ihren Voraussetzungen sich folgerichtig entwickelnd. In Pippa und Michel ist die sinnbildliche Bedeutung lebendig gestaltet, der alte Huhn schwankt zwischen erden wirklichem Glasbläserdasein und tieferem Sinn als Vertreter bedenkenloser Urnatur und starken Urempfindens, der nur der Wirklichkeit gehörige Glashüttendirektor hat im Bannkreis des nur der Phantasiewelt angehörigen „mythischen" Wann, des alten abgeklärten Weisen[1]) nichts zu suchen. Wie sollen wir verstehen, daß, nachdem Wann der riesenstarken Huhn auf den Tod niedergestreckt hat, dieser selbe Huhn Pippa nochmals zum Tanzen zwingt, und daß mit dem letzten Ton dieses Tanzes nicht nur er, sondern auch Pippa stirbt? Der Glasbläser hat das von ihm zum zierlichen Glase geschaffene Fünklein aus dem Schmelzofen ausgeblasen, das Glas zerdrückt: das ist eine Antwort, aber keine befriedigende. Pippa ist doch das Sinnbild der „Schönheit, der alle nachjagen"; wie darf ein einzelner und nun gar dieser Vertreter ungeschlachter Kraft sie vernichten? Ist die Schönheit nicht unsterblich? oder ist Pippas Tod nötig für Michel, muß ihm die lebendige, in Pippa verkörperte Schönheit, indes er erblindet, sterben, damit sie, zum Ideal geworden, in seiner Phantasie ein ewiges Leben führe, damit er sie gestalte zum echten, die Zeit überdauernden Kunstwerke? Das sind Fragen, die sich leicht vermehren ließen, auf welche die Dichtung die Antwort schuldig bleibt. Das rätselhafte, vieldeutig schimmernde Glashüttenmärchen entläßt uns angeregt und aufgeregt, deutelnd und grübelnd, aber unbefriedigt und ziemlich ratlos, ein Stück „voller Schönheit, aber ohne Klarheit".[2])

Nach dem in unklarer Sinnbildlichkeit verdämmernden Glashüttenmärchen, dem ergreifenden Seelen- und Künstlerdrama Gabriel Schillings (beide 1906) und den in bedenkliche Niederungen herabsteigenden vier Schwestern vom Bischofsberg (1907) formte Hauptmann aus alten Novellenstoffen zwei legendenhafte Dichtungen, bei einzelnen schönen Zügen unfertig und zerfahren, große Anläufe, die ihr Ziel nicht erreichen, eigenartige Aufgaben, deren Gestaltung ver-

1) Wann spukt auch in dem Bruchstück „Galahad", erst 1912 gedruckt in der von A. Kerr herausgegebenen Wochenschrift Pan. II, 375—78. Der kurze Auftritt läßt keinen Rückschluß auf die unvollendet gebliebene Dichtung zu, der er entstammt. 2) Schlenther, S. 221.



sagt. Als Stoffquelle für sein Legendenspiel „Kaiser Karls Geisel"[1]) bezeichnet Hauptmann selbst die Novellen des italienischen Altertumsforschers, Philosophen und Platonübersetzers Sebastiano Erizzo aus dem 16. Jahrhundert[2]), und die Stelle, die ihn zumeist anregte, setzt er (italienisch) seinem Drama voran: „Es wird berichtet, daß Kaiser Karl, den die Franzosen durch den Beinamen des Großen dem Pompejus und Alexander gleichsetzen, während seiner Regierung sich glühend in ein junges Mädchen verliebte, welche, wie es seinen Augen schien, jede andere im Frankenreiche an Schönheit in jenen Zeiten übertraf. Es war dieser König von so glühender Liebe zu ihr entzündet, ihr so verfallen und hatte seinen Geist so verdorben durch ihre zärtlichen Liebkosungen und Unzüchtigkeiten, daß er sich nicht um den Schaden kümmerte, den er dadurch an Ruf und Ehre erlitt, und die Gedanken an die Reichsregierung aufgab ..." Erizzo erzählt weiter, daß Karls Liebe nach ihrem Tode immer stärker wird: er trennt sich nicht von der Leiche, kümmert sich nicht um sein Reich; der Bischof von Köln erhält von einer himmlischen Stimme die Erklärung durch den Liebeszauber eines Ringes im Munde der Toten, er entfernt den Ring, Karls Leidenschaft wendet sich dem Bischof zu, bis dieser den Ring in einen Sumpf schleudert; in diesem Sumpfe baut nun Karl einen Palast, lebt und stirbt daselbst. Hauptmann entnahm der Erzählung nur die Liebe des (alten) Kaisers zu einem jungen Mädchen; das Ringmotiv ist nur nebenbei und recht unklar verwertet.[3])

Das sechzehnjährige Sachsenmädchen Gersuind lebt als Geisel im Nonnenkloster zu Aachen. Ihr Oheim Bennit, der Sachsenfürst, klagt, daß sie schlecht behandelt werde. Der sechzigjährige Kaiser fordert die Nonnen und das Kind vor sich. Gersuind gefällt in ihrer Frische und Fröhlichkeit dem Herrscher, er läßt sie frei. Sie aber ist bei aller äußeren Unschuld und Kindlichkeit eine verworfene Dirne. Karl, der nur väterliches Gefallen an ihr zu nehmen glaubt, merkt in der Einsamkeit seines Landsitzes bei Aachen, daß er sie heiß begehrt; jedem bereit, wirft sie sich auch ihm an den Hals; zu stolz, sie mit andern zu teilen, will er sie als

1) Erstdruck 1908; Uraufführung Berlin, Lessingtheater, 11. Jan. 1908. 2) Sebastiano Erizzo (1525—1585). „Le sei giornate"; herausgegeben von Lodovico Dolce, Venezia 1567, in neuer Ausgabe London (d. h. Livorno) 1794. Denselben Stoff hat schon Boccaccio im Decamerone (X, 6) behandelt. 3) Bei der Münchener Erstaufführung (20. März 1917) blieb der Schluß des dritten Aktes mit dem Ringmotiv unverständlich und darum wirkungslos.

Reine und Heilige sehen, und erst, als ihm der Kanzler von ihren Ausschweifungen in Vorstadtschenken erzählt, verstößt er die Hexe. Im letzten Akt finden wir die in Reue ins Kloster Zurückgekehrte als Sterbende. Der Kanzler hat ihr Gift gegeben. Karl, von innerer Qual getrieben, sucht sie auf; an ihrer Leiche will er erst Rache nehmen für ihren Mord, findet dann sich selbst wieder und gewinnt die gegen die Hexe und Dirne tobende Menge aufs neue, indem er in alter Manneskraft und Kampfeslust sein Schwert schwingt.

Diese Vorgänge, weder als Drama befriedigende noch trotz breiter Redseligkeit zu lebendiger Anschauung gebracht, sind gegenüber der Novelle unklar. In dieser begründet der Zauberring Karls Leidenschaft; das Wunder der Stimme vom Himmel klärt verworrene menschliche Zustände auf und vernichtet den Zauber. Hauptmann wollte vermenschlichen, psychologisch begründen, ihn reizte das Doppelproblem: Liebe des dem Greisenalter sich Nähernden zur eben Erblühenden, Liebe des Höchststehenden zur Dirne. Kaiser Karl und Gersuind allein sind voll herausgearbeitet, alle anderen Gestalten flüchtig gezeichnet. Die beiden aber, die innere Entwicklungen durchleben, sind trotz der Geschwätzigkeit, womit sie sich selbst erklären, nicht lebendig geworden. Gersuind, „die nymphomane Minderjährige“[1]), ist Kind und Dirne zugleich, ein Geschöpf jenseits von Gut und Böse. Sie nimmt für sich das Recht unbeschränkten Sichauslebens in Anspruch und kennt kein anderes Gesetz als das ihrer Laune. Ihr ist es selbstverständlich, jedem, der ihr gefällt, nachzulaufen, selbstverständlich, daß Weiber „hirnlos sind und Hündinnen“, „geile Wölfinnen, in Mordbrunst wilder als in Liebesgier“; Karls Vorschlag, sie zu vermählen, weist sie erschrocken ab: „für alle einen, mag ich nicht“. Ercambald schildert, wie sie nackt in jener Schenke tanzt und allen zu Willen ist. Zur Rechenschaft gefordert, beruft sie sich einfach auf ihre Natur: „brennen muß ich, oder ich erkalte“. Bis dahin ist die Gestalt klar in ihrer widerlichen Gemeinheit. Aber die Sterbende des letzten Aktes ist reuig und gebrochen; „Karl ist ein Gott! wir andern sind nur Menschen“, sagt sie und ruft als letztes Karls Namen. Dieser innere Umschwung fällt in den Zwischenakt, wir stehen vor einem Rätsel. Noch schwieriger für das Verständnis ist das andere. Daß Karl, der Herrscher, der Menschenkenner, ihre wahre Natur so ganz verkennt, sie anfangs und lange als reines Kind faßt, mag noch verständlich sein, da er, von dem

1) Alfred Kerr, Neue Rundschau 1908. Bd. I, S. 438.



erotischen Zauber Gesuinds gepackt, unklar bleibt über die Art seiner Gefühle; solche Täuschung ist menschlich. Daß er aber die Weggewiesene noch mehrfach eine „Heilige" nennt, ist schwer begreiflich, schwerer, daß er noch gegen Ende von ihr sagt: „Sie narrt mich mit der Maske einer Heiligen." Schwer glaublich ist auch die Melancholie ihres Wesens, das, wie Karl meint, „der Trübsal näher als der Freude ist" und im Zwang eines Dämons steht; wie reimt sich das zusammen mit der Dirne, die sich jedem preisgibt! Auch Kaiser Karls Charakter ist nicht durchgeführt. Der alternde Mann in herrschender Stellung, der noch einmal von Sinnlichkeit gepackt wird, erinnert an David und Abigail und an Ibsens Rubek („Wenn wir Toten erwachen"), der Herrscher, der in Banden der Wollust des Reiches vergißt, an Grillparzers viel großartigeren König Alfons VIII. („Die Jüdin von Toledo"). Großes ist hier gewollt, aber die Tat bleibt hinter der Absicht weit zurück. Mächtig und ohnmächtig zugleich fühlt sich der Alternde „ein Gefangener seiner Pflicht". Als gerechter Richter, der beide Parteien hört, erweist er sich im Klagefall Bennits gegen die Nonnen. Nun sieht er Gersuind, und damit beginnt Verjüngung und Verwirrung. Beim Vortrage des Kanzlers denkt er nur an sie, er läßt sie zurückholen, und gibt den „blonden Irrwisch", das „aberwitzige Kind" frei. Im zweiten Akte, als Gersuind ihm nicht antwortet, empört sich sein Stolz, als sie so unkindlich-unweiblich spricht, sein Staunen, als sie sich ihm an den Hals wirft, seine Sinnlichkeit. Aber noch kehrt er zu väterlichem Wohlwollen zurück, droht mit Tod ihrer Buhler, mit Verehelichung, mahnt sich selbst zur Geduld und läßt sie als Fürstin auf seinem Landsitz wohnen. Aber auch bei ihm wie bei Gersuind fällt die wichtigste Wandlung in einen Zwischenakt: die väterlicher Zuneigung in Geschlechtsliebe. Nun braucht er den „Jungbrunnen" der heißen Bäder, umgibt sich mit Sarazenen, eröffnet sich menschlich dem mild-menschlichen Alcuin und zeigt ihm Gersuind, vor deren ganz triebhafter und darum für sie selbstverständlicher Sicherheit auch Alcuin als Abcschütze dasteht. Noch spricht Karl von seiner Lust am Streite mit sich selbst, von der Hoffnung zu siegen, aber Alcuin, der Hofmann, erwidert: „Doch bleibt Karl — Karl; wenn er auch hier erliegt." Dadurch gereizt, weist der Kaiser Gersuind, die ihm frech entgegentritt, zum zweiten Male hinaus in die Freiheit. Im letzten Akte treibt ihn die Reue ins Kloster, und die Tote, von der er der Oberin eingesteht: „ich



liebte sie!“, überschätzt er nun als Hexe, wie er sie anfangs als bloßes Kind unterschätzte. Hätte Karl frisch zugegriffen, wie früher wohl, so hätte die Sache ihren natürlichen Lauf genommen, so aber wechselt er zwischen Kaiserstolz und Greisenbegehrlichkeit. Wie die beiden gezeichnet sind, kommt weder der Gegensatz des die Jugend begehrenden Alters zu der das Alter fliehenden Jugend, noch der Kampf zwischen Herrscherpflicht und Sinnlichkeit, noch der seine unwürdige Liebe überwindende große Herrscher (zu all dem sind Ansätze da) voll zur Darstellung. Es fehlt das feste Zugreifen, die überzeugende Gestaltung, das Werk ist unausgereift und unfertig. Warum mußte der undramatische Stoff in dramatische Form gebracht werden? Der Legendendichter wird als Erzähler von vornherein mehr Glauben finden, als wenn er die Vorgänge in das grelle Bühnenlicht rückt; die seelische Entwicklung, besonders des Kaisers, hätte der Erzähler überzeugender gestaltet. Darauf, daß das Kunstwerk nicht ruhig reifte, sondern allzufrüh losgelöst hinausgegeben wurde, beruht, wie in „Und Pippa tanzt“, das künstlerisch Unbefriedigende dieses Legendenspiels.

Sein nächstes Drama „Griselda“[1]) formt einen vielbehandelten Stoff der Weltliteratur[2]) neu. Sein Kern ist Verherrlichung jener weiblichen Tugenden, welche dem Manne als wünschenswerteste erschienen: Treue und Sanftmut, Geduld und Unterwürfigkeit, diese beiden bis zu einem für heutiges Empfinden unverständlichen Grade gesteigert. Um Treue und Gehorsam seiner dem Bauernstande entstammenden Gattin zu prüfen, nimmt der Markgraf von Saluzzo ihr die Kinder, gibt vor, diese zu töten, verstößt sie, spiegelt ihr vor, eine andere zu heiraten, und nimmt sie wieder zu Gnaden an, nachdem sie sogar die schöne Scheinbraut neidlos gelobt hat. Sie erträgt

1) Erstdruck 1909. Uraufführungen: Berlin, Lessingtheater und Wien, Hofburgtheater, 7. März 1909. Erstaufführung in ursprünglicher Gestalt: Königsberg, Neues Schauspielhaus, 18. Februar 1917. 2) Bei Boccaccio die letzte der Dekamerone-Novellen; die wichtigsten Späteren: Chaucer („Canterbury-Tales“), das deutsche Volksbuch, Charles Perrault, das mittelalterliche französische Mysteriendrama, Lope de Vega, Goldoni, Hans Sachs, Halm (1836), Hans l'Arronge (1909). Vgl. Fr. v. Westenholz, Die Griseldissage in der Literaturgeschichte, Heidelberg 1888; Gustav Widmann, Griseldis in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts. Euphorion 1906 u. 1907; Agnes Harder, Quellen zur Griselda von Hauptmann, Magdeburgische Zeitung Nr. 172, 4. April 1909.

alle Prüfungen, immer seinem Willen und Wink bereit, weil sie Gehorsam in allen Stücken versprochen. Boccaccios Heldin handelt vor allem aus Klugheit so, später wird Demut ihr Hauptbeweggrund. Schon Halm machte den Zeitgenossen die Geschichte mundgerecht durch eine neue süßlich-rührselige Schlußwendung: Griseldis verläßt mit dem Kinde den Gatten für immer. Was den Dichter des 20. Jahrhunderts reizte, war wohl die Bäuerin als Gattin des Fürsten, aber seine Griselda verspricht weder Demut noch Gehorsam, und Markgraf Ulrich verstößt sein junges Weib nicht, um sie zu prüfen, sondern verläßt sie wegen ihrer Liebe zu ihrem und seinem Kinde; der auf sein eigenes Kind eifersüchtige Ehemann ist ein neuer, der ursprünglichen Griseldissage fremder Zug.

Drei der zehn Szenen [1]) spielen im Bauernhofe Helmbrechts, die übrigen im Schlosse des Markgrafen von Saluzzo. Vater und Mutter Helmbrecht und ihre Tochter Griselda sind Bauern von urwüchsiger Kraft, der Markgraf, als Tagelöhner verkleidet, macht sich derb an sie heran, Griselda aber gießt dem Zudringlichen den Wasserkübel über den Kopf, und er trägt die Widerstrebende mit Gewalt ins Haus: das ist in Holzschnittmanier, kräftig und anschaulich gegeben. Die hochadelige Sippe rümpft die Nasen über den fürstlich Geborenen, der im Freien lebt, in Wäldern schläft, und will ihn verheiraten. Der Bauer-Markgraf, die Mistgabel in der Hand, erklärt rundweg: keine Dame von Rang, nur „ein Mensch, das eine gute Tracht Prügel aushält!" und: „übermorgen ist Hochzeit!" Auch dies durch derbe Gegenüberstellung der adligen Familie und des Naturmenschen flott und lebendig. Und am flottesten und lebendigsten die Adelsgesellschaft im Bauernhofe: Alle höhnen und verspotten Griselda, bis sie das Messer zieht und sich ihrer erwehrt; Ulrich zwingt der Widerstrebenden das Messer aus der Hand und erklärt sie zur Markgräfin. Eine Brautwerbeszene ohnegleichen auf der Bühne (man denkt unwillkürlich an Richard den Dritten: „ward je in solcher Laun' ein Weib gefreit"), trotz aller Roheit sicher geschaut, kraftvoll durchgeführt. Nun folgt die Hochzeit im Schlosse. Der Markgraf und die Landleute huldigen ihr. Sie beschämt die geputzten Hofdamen, welche Roggen, Gerste und Leinsamen nicht unterscheiden, wetzt die ihr von Ulrich gebotene Sense und mäht ein Wiesenstück des Gartens, ihrer Würde völlig vergessend, ganz Bäuerin. Acht Monate später unterhalten sich Arzt, Schloßpropst und Baronin über Ulrichs Ehe und Griseldas Niederkunft. Ulrich tobt, daß man ohne sein Wissen den Arzt gerufen, will ihn nicht im Zimmer der Gräfin lassen, und seine Erregung steigt bis zu den

---

1) Eine ursprüngliche Schlußszene veröffentlicht „Das XXV. Jahr". S. Fischer Verlag. Berlin 1886—1911. S. 178ff.; eine andere Szene der Urfassung (in der Krähenhütte) das Berliner Tageblatt Nr. 39 vom 18. Februar 1917.

Worten: „Warum gebiert sie? Ich will keinen Sohn! Ich hasse das Kind im Mutterleibe!" Helmbrecht bringt der Tochter alte Hausmittelchen seiner Frau, und Griselda gesteht ihm in einfach feierlichen Worten ihre Liebe zum Gatten. Der Markgraf jagt ihn fort, wütet gegen „all diese gleichgültigen Menschen" im Hause, wütet gegen das künftige Kind, dem ihre Gedanken gehören. Im Gartensaal erleben wir mit Hofherren und Hofdamen die Geburtsstunde, Ulrich zittert in mächtiger Aufregung bei den Schmerzensrufen der Gattin und steigert sich zu Tobsuchtsanfällen, bis die Baronin meldet: „Griselda hat einen schönen, gesunden Knaben zur Welt gebracht!" Diese frohe Geburtsanzeige bezeichnet Höhepunkt und Einsetzen der Umkehr des Dramas, wie der furchtbare Ruf: „Totgeboren!" in „Vor Sonnenaufgang" das Einsetzen der Katastrophe bezeichnet. Drei Wochen später erzählt Griselda, wie sie ihr Gatte verlassen habe, als sie nach ihrem Kinde fragte, das man auf seinen Befehl in Pflege gegeben hat. Griselda glaubt, ihn widere das Kind von der Bauernmagd, verläßt das Schloß und kehrt zu den Eltern zurück; den Grafen Eberhard, der sie zurückholen will, weist sie derb ab. Sie will nicht wieder aufs Schloß, „außer Ihr ruft mich, die Treppen zu scheuern." Die letzte Szene im Treppenhaus des Schlosses spielt früh morgens. Um Mitternacht ist der Graf plötzlich heimgekehrt, hat Graf Eberhard und den Schloßpropst bestellt, das Kind ins Schloß bringen lassen und seiner Gattin befohlen, unverzüglich zurückzukommen. Er glaubt sich geheilt von seiner Liebe, will sich von Griselda scheiden, aber „erst wird sie kommen und mir den Fuß küssen!" An seinen Sohn erinnert, rennt er davon. Griselda kommt als Magd, scheuert die Treppe: „Ich versuche meine Schmach und zugleich die Schmach dieses Hauses von den Stufen herunterzuwaschen." Dann wird das Kind gebracht, Griselda soll ihren Sohn die Treppe hinauftragen, bricht aber mit einem Schrei zusammen. Der Gatte hebt sie auf. Sie küssen sich. Und von Küssen unterbrochen, sagt Ulrich: „Warum hab' ich dir alles dies angetan? — Ich weiß es nicht!" und: „Ich liebe, ich liebe, ich liebe mein Kind!" — und: „Sage mir, wie ich büßen muß?" was Griselda mit dem Schlußwort beantwortet: „Du mußt mich weniger lieben, Geliebter!"

Wieder, wie in „Kaiser Karls Geisel", stehen Mann und Weib im Mittelpunkte, alles andere wirkt nur als notwendiges Füllsel; wieder handelt es sich um verzwickte Liebesempfindung, um verfeinerte seelische Entwicklungen; wieder sind wichtige Momente nur berichtet: so Ulrichs Flucht aus dem Hause, sein Verkriechen in die Krähenhütte und dortiges wildes Eifern gegen Griselda[1]), die wichtige erste Begegnung der Gatten nach der Geburt des Kindes. Dunkel bleibt, warum Griselda zurückkehrt, nachdem sie sich so entschieden geweigert, warum sie als Magd zurückkommt, da sie nicht

1) Diese Szene war in der Urfassung ausgeführt: siehe Berliner Tageblatt Nr. 89 vom 18. Februar 1917.

als Magd gerufen wurde, sondern durch „eine Order, gespickt mit Drohungen“ und durch den Fronvogt überreicht. Darin könnte ein Überbleibsel der überlieferten Prüfungen gesehen werden, aber Hauptmanns Griselda ist nicht die geduldige Magd der Sage, ist nicht auf Befehl des Gatten fortgegangen, sondern aus eigenem Willen, und Ulrich ist wütend darüber. Wenn diese Griselda, die noch kurz zuvor so stolz ihren echten Bauernstand betont, dennoch gehorcht, mußten wir diese Umwandlung miterleben, um sie zu glauben. Der ganze Schluß ist übers Knie gebrochen und unverständlich. Der Ruf, mit dem Griselda, ihr Kind auf dem Arm, zusammenbricht, wird für Ulrich der Schrei ihres Herzens nach ihm; nun ist alle Eifersucht auf das Kind vergessen und alles Frühere ausgelöscht. Und auf sein Wort: „Niemand wird dir dein Kind mehr antasten!“ antwortet Griselda: „Ulrich, nun seh ich auf einmal klar, warum du mich damals verlassen hast.“ Wie soll man das verstehen? Daß er sie aus Eifersucht auf ihr Kind verließ, das war doch jedem und auch ihr klar. Diese Unbegreiflichkeit wird nur noch unbegreiflicher, da seine Liebe mit solcher Stärke ausbricht. Wie bei seinem Verhalten, bleiben bei dem ihren viele Fragen ohne Antwort. Unverständlich ist bei dieser gesunden Frau, daß sie sich um ihr Kind so gar nicht kümmert, daß sie es sich nach der Geburt wegnehmen läßt, daß sie, als sie das Schloß verläßt, gar nicht nach dem Kinde fragt. Von ihrem Recht auf diesen, ihr in rechtmäßiger Ehe geborenen Sohn, scheint sie nichts zu wissen. Fehlt dieser so natürlich empfindenden Frau denn das höchste Gefühl des Weibes, die Mutterliebe? sie hat sich doch auf das Kind gefreut, das noch ungeborene geliebt. Sie glaubt: „Ihn widert das Kind von der Bauernmagd“, aber müßte nicht gerade dies die Mutter dem Kinde um so näher verbinden? Das sind nur einige der Fragen, die der Dichter unbeantwortet läßt.

In den ersten Szenen lebt Hauptmanns alte Kraft naturalistischer Schilderung. Aber jeder Schritt weiter verliert an Boden unter den Füßen. Die Aufgabe ist klar: Entfremdung und zeitweilige Trennung der Gatten durch Eifersucht des Mannes auf das erwartete, auf das neugeborene Kind, ein mit Unrecht als krankhaft und widernatürlich getadeltes Gefühl, das sich mit leidenschaftlicher Liebe eines stark empfindenden Mannes gar wohl verbinden kann. Aber die Ausführung ist unklar, stockend, unsicher. Was hat der in Widersprüchen sich be-

Worten: „Warum gebiert sie? Ich will keinen Sohn! Ich hasse das Kind im Mutterleibe!" Helmbrecht bringt der Tochter alte Hausmittelchen seiner Frau, und Griselda gesteht ihm in einfach feierlichen Worten ihre Liebe zum Gatten. Der Markgraf jagt ihn fort, wütet gegen „all diese gleichgültigen Menschen" im Hause, wütet gegen das künftige Kind, dem ihre Gedanken gehören. Im Gartensaal erleben wir mit Hofherren und Hofdamen die Geburtsstunde, Ulrich zittert in mächtiger Aufregung bei den Schmerzensrufen der Gattin und steigert sich zu Tobsuchtsanfällen, bis die Baronin meldet: „Griselda hat einen schönen, gesunden Knaben zur Welt gebracht!" Diese frohe Geburtsanzeige bezeichnet Höhepunkt und Einsetzen der Umkehr des Dramas, wie der furchtbare Ruf: „Totgeboren!" in „Vor Sonnenaufgang" das Einsetzen der Katastrophe bezeichnet. Drei Wochen später erzählt Griselda, wie sie ihr Gatte verlassen habe, als sie nach ihrem Kinde fragte, das man auf seinen Befehl in Pflege gegeben hat. Griselda glaubt, ihn widere das Kind von der Bauernmagd, verläßt das Schloß und kehrt zu den Eltern zurück; den Grafen Eberhard, der sie zurückholen will, weist sie derb ab. Sie will nicht wieder aufs Schloß, „außer Ihr ruft mich, die Treppen zu scheuern." Die letzte Szene im Treppenhaus des Schlosses spielt früh morgens. Um Mitternacht ist der Graf plötzlich heimgekehrt, hat Graf Eberhard und den Schloßpropst bestellt, das Kind ins Schloß bringen lassen und seiner Gattin befohlen, unverzüglich zurückzukommen. Er glaubt sich geheilt von seiner Liebe, will sich von Griselda scheiden, aber „erst wird sie kommen und mir den Fuß küssen!" An seinen Sohn erinnert, rennt er davon. Griselda kommt als Magd, scheuert die Treppe: „Ich versuche meine Schmach und zugleich die Schmach dieses Hauses von den Stufen herunterzuwaschen." Dann wird das Kind gebracht, Griselda soll ihren Sohn die Treppe hinauftragen, bricht aber mit einem Schrei zusammen. Der Gatte hebt sie auf. Sie küssen sich. Und von Küssen unterbrochen, sagt Ulrich: „Warum hab' ich dir alles dies angetan? — Ich weiß es nicht!" und: „Ich liebe, ich liebe, ich liebe mein Kind!" — und: „Sage mir, wie ich büßen muß?" was Griselda mit dem Schlußwort beantwortet: „Du mußt mich weniger lieben, Geliebter!"

Wieder, wie in „Kaiser Karls Geisel", stehen Mann und Weib im Mittelpunkte, alles andere wirkt nur als notwendiges Füllsel; wieder handelt es sich um verzwickte Liebesempfindung, um verfeinerte seelische Entwicklungen; wieder sind wichtige Momente nur berichtet: so Ulrichs Flucht aus dem Hause, sein Verkriechen in die Krähenhütte und dortiges wildes Eifern gegen Griselda[1]), die wichtige erste Begegnung der Gatten nach der Geburt des Kindes. Dunkel bleibt, warum Griselda zurückkehrt, nachdem sie sich so entschieden geweigert, warum sie als Magd zurückkommt, da sie nicht

1) Diese Szene war in der Urfassung ausgeführt: siehe Berliner Tageblatt Nr. 89 vom 18. Februar 1917.

als Magd gerufen wurde, sondern durch „eine Order, gespickt mit Drohungen“ und durch den Fronvogt überreicht. Darin könnte ein Überbleibsel der überlieferten Prüfungen gesehen werden, aber Hauptmanns Griselda ist nicht die geduldige Magd der Sage, ist nicht auf Befehl des Gatten fortgegangen, sondern aus eigenem Willen, und Ulrich ist wütend darüber. Wenn diese Griselda, die noch kurz zuvor so stolz ihren echten Bauernstand betont, dennoch gehorcht, mußten wir diese Umwandlung miterleben, um sie zu glauben. Der ganze Schluß ist übers Knie gebrochen und unverständlich. Der Ruf, mit dem Griselda, ihr Kind auf dem Arm, zusammenbricht, wird für Ulrich der Schrei ihres Herzens nach ihm; nun ist alle Eifersucht auf das Kind vergessen und alles Frühere ausgelöscht. Und auf sein Wort: „Niemand wird dir dein Kind mehr antasten!“ antwortet Griselda: „Ulrich, nun seh ich auf einmal klar, warum du mich damals verlassen hast.“ Wie soll man das verstehen? Daß er sie aus Eifersucht auf ihr Kind verließ, das war doch jedem und auch ihr klar. Diese Unbegreiflichkeit wird nur noch unbegreiflicher, da seine Liebe mit solcher Stärke ausbricht. Wie bei seinem Verhalten, bleiben bei dem ihren viele Fragen ohne Antwort. Unverständlich ist bei dieser gesunden Frau, daß sie sich um ihr Kind so gar nicht kümmert, daß sie es sich nach der Geburt wegnehmen läßt, daß sie, als sie das Schloß verläßt, gar nicht nach dem Kinde fragt. Von ihrem Recht auf diesen, ihr in rechtmäßiger Ehe geborenen Sohn, scheint sie nichts zu wissen. Fehlt dieser so natürlich empfindenden Frau denn das höchste Gefühl des Weibes, die Mutterliebe? sie hat sich doch auf das Kind gefreut, das noch ungeborene geliebt. Sie glaubt: „Ihn widert das Kind von der Bauernmagd“, aber müßte nicht gerade dies die Mutter dem Kinde um so näher verbinden? Das sind nur einige der Fragen, die der Dichter unbeantwortet läßt.

In den ersten Szenen lebt Hauptmanns alte Kraft naturalistischer Schilderung. Aber jeder Schritt weiter verliert an Boden unter den Füßen. Die Aufgabe ist klar: Entfremdung und zeitweilige Trennung der Gatten durch Eifersucht des Mannes auf das erwartete, auf das neugeborene Kind, ein mit Unrecht als krankhaft und widernatürlich getadeltes Gefühl, das sich mit leidenschaftlicher Liebe eines stark empfindenden Mannes gar wohl verbinden kann. Aber die Ausführung ist unklar, stockend, unsicher. Was hat der in Widersprüchen sich be-

wegende Neurastheniker Ulrich der spätern mit dem kraftvollen Naturmenschen der ersten Szenen gemein; wie wenig wird Griseldas verändertes Wesen im Bauernhof und im Grafenschlosse innerlich begründet! Die Übergänge fehlen zwischen Markgräfin und Bäuerin Griselda wie zwischen Kind und Dirne Gersuind. Wieder ein Werk, das, unfertig aus der Werkstatt entlassen, mehr Fragen und Bedenken weckt als frohe Befriedigung am künstlerischen Gestalten und sicheren Bezwingen der Aufgabe, die der Dichter selbst sich gestellt hat.

Im Herbste 1909 las Hauptmann auf einer Vortragsreise eine Szene eines unveröffentlichten geschichtlichen Dramas „Die Wiedertäufer"[1] mit starker Wirkung vor. Sie spielt im Hause Knipperdollings zu Münster und zeigt den Propheten und späteren König des kurzlebigen Wiedertäuferstaates, den Schneider Jan Bockelsohn, genannt Jan von Leiden, im Kreise seiner Anhänger. Kräftig gereimte Knüttelverse in leicht altertümlicher Sprache heben die Wirkung des reich bewegten Auftritts, doch läßt sich aus dem Bruchstück nicht auf das Ganze schließen.

Auf ganz anderes Gebiet als die letztbesprochenen führen Hauptmanns nächste Werke, mit denen er zum Stil des konsequenten Naturalismus zurückgreift, die beiden früher (Kap. 4) besprochenen Tragikomödien von 1911 „Die Ratten" und „Peter Brauer". 1913 veranstaltete Breslau eine Jahrhundertausstellung zur Erinnerung an die deutschen Freiheitskriege. Schlesien gab dem meist umstrittenen und meist anerkannten Dichter Deutschlands, dem Schlesier Gerhart Hauptmann, den Auftrag eines Festspiels, das am 31. Mai unter Reinhards Regie starken Beifall fand. Bald aber wurde das Spiel als unnational und unreligiös angegriffen. Der Provinzial-Krieger-Verband für Schlesien, eine Gruppe hoher Adliger, Beamter, Offiziere und Professoren, die Ultramontanen liefen Sturm, so daß der Magistrat nach der elften Aufführung die noch geplanten weiteren vier verbot. Für Hauptmanns Werk traten nun die deutschen Goethebünde, der Verein „Freie Volksbühne" Berlin, eine Gruppe hervorragender Männer der Stadt Breslau, der Schutzverband deutscher Schriftsteller in Berlin, die fortschrittliche Volkspartei Badens, sechzig Leipziger Gelehrte und Künstler, der 21. Vertretertag der deutschen Journalisten- und Schriftstellervereine in die Schranken. Kein Werk des Dichters hat so viel Aufregung verursacht, so viele Federn in Bewegung gesetzt. Die Angelegenheit wurde stark auf politisches Gebiet

---

1) Erstdruck „Jugend", Weihnachtsnummer 1909. Eine weitere Szene daraus 1917 im Berliner Tageblatt Nr. 179 vom 8. April.

hinübergespielt: dagegen waren die konservativ Gesinnten, dafür die fortschrittlich Denkenden. Nicht darüber, ob der Dichter den geschichtlichen Geist der Freiheitskriege richtig oder unrichtig dargestellt, wurde gekämpft: die freiheitliche Gesinnung war der Stein des Anstoßes, und daß diese Feier der Freiheitskämpfe nicht auslief in eine Verherrlichung des Herrscherhauses und des kriegerischen Geistes, sondern in eine solche des Friedens. Diese Friedensverherrlichung schien bei der Feier eines vaterländischen Krieges fehl am Ort. Auch erwies sich der Dichter als schlechter Prophet: ein Jahr später entbrannte ein Weltkrieg, gewaltiger als alle früheren, und der zu Unrecht als unpatriotisch befehdete Dichter sang sein schneidiges „Reiterlied"[1]), sein an Gottfried Kellers prächtiges Schweizerlied in Form und Rhythmus anklingendes „Heimatlied"[2]) in warmer vaterländischer Empfindung, die auch die kräftigen Worte „Gegen Unwahrheit!"[3]), die mannhafte Antwort auf den offenen Brief des französischen Dichters Romain Rolland[4]) durchtönt.

Im Festspiel in deutschen Reimen „Zur Erinnerung an den Geist der Freiheitskriege der Jahre 1813, 14, 15" suchte der Dichter neue Bahnen, um aus einem zu bestimmtem Anlaß geschaffenen Spiel künstlerisch Eigenartiges zu formen: er wählte den Rahmen eines Puppenspiels, d.h. der räumlich kleinsten Bühne, die Aufführung aber geschah in einer Riesenhalle mit 2000 Mitwirkenden. Schon daraus ergibt sich ein Schwanken im Stile, der bald der Holzkopfnaivität der Puppenbühne, bald dem Massenaufgebot entspricht. Wohl ward alles Herkömmliche vermieden, aber der entstandene Zwitter mit seinen kaum verständlichen Allegorien konnte weiten Volkskreisen nicht als dichterische Gestaltung großer Vergangenheit gelten. Der Dichter greift rückwärts in die Zeit des alten römisch-deutschen Reiches, die Zeit Friedrichs des Großen und der Revolution, um die Entstehung des Geistes der Freiheitskriege zu erklären; und vorwärts in die Zukunft, um jenes Ziel aller Menschheitsentwicklung aufzustellen, das nach seiner Meinung auch die zu feiernde geschichtliche Bewegung vorbe-

1) Veröffentlicht in zahlreichen Zeitungen, z. B. Kriegs-Lese Nr. 3. 2) Zuerst Neue Rundschau, Sept. 1914; abgedruckt in vielen Zeitungen. Beide auch Lit. Echo XVI. 1692f. Andere Kriegsgedichte Hauptmanns in „Kriegszeit". Künstler-Flugblätter, Berlin: Richard Parkers Schwester (Nr. 11. 4. XI. 14). Die Zuckerrübe (Nr. 13. 18. XI. 14). 3) In vielen deutschen Zeitungen Ende August 1914. 4) Zuerst in der Vossischen Zeitung. Rollands Brief und Hauptmanns Antwort: Lit. Echo XVII. Sp. 58f.

reiten half: den allgemeinen Welt- und Völkerfrieden, zu dem Deutschland Führerin und Erzieherin sein soll. Hier wie dort gibt Hauptmann Eigenes, Unerwartetes, hier wie dort aber zersprengt sein Werk den selbstgewählten Puppenspielrahmen, und das Ganze ist eine unausgeglichene Mischung von wenigem Gelungenen mit vielem Verfehlten, von Großem mit Kleinlichem, in der Sprache von Albernem mit Packendem, bösen „Reim dich oder ich freß dich"-Stellen mit klangvollen Rhythmen. Unwürdig ist die Sprachmengerei des Alten Fritz, lächerlich die John Bulls, des französischen Grenadiers; unlebendig die allegorischen Lumpen der Reichsmaskerade, öde die Geschichtsklitterung und Witzchen des Philistiades. Groß und schön dagegen die ans Herz greifende Szene der Mütter, die Friedenssegnungen des Schlusses. Wo Reinmenschliches zu Worte kommt, ist der Dichter stark, weil er mit dem Herzen gestaltet; wo Geschichtliches zu geben war, versagt er, weil er mit dem bloßen Verstande arbeitet. Der einst für das Elend der schlesischen Weber, für die Not des im Bauernkriege sich verblutenden Volkes so warm eintrat, fand für das Elend und die Not der geknechteten deutschen Vaterlandsfreunde, für das menschlich Große der nationalen Erhebung von 1813 keine packende Gestaltung. So ungerecht es war, wenn man im Festspiel (für unbefangene Betrachter unbegreiflich!) eine Verherrlichung Napoleons sah, so recht hatte jeder geschichtlich Empfindende, wenn er sich gegen diese zusammengestoppelte, aller Größe entbehrende Schilderung einer gewaltigen Zeit deutscher Vergangenheit empörte. Auch die Bewältigung des Stoffes als Puppenspiel großen Stiles ist mißlungen. Fesselnd bleibt der Versuch, eine neue Form fern den ausgetretenen Geleisen solcher Gelegenheitswerke zu finden, dieser Versuch aber ist gescheitert, und trotz einiger schöner Einzelheiten erscheint das Ganze als bestellte, unlustig ausgeführte Arbeit. Eine solche kann niemals eine große, innerlich wahre, äußerlich klare Schöpfung werden.

Das Reisebuch „Griechischer Frühling" vom Jahre 1908 (vgl. Kap. 8) nennt Dramenpläne altgriechischen Inhalts; u. a. ein Schauspiel mit dem Helden Telemachos, dem Sohn des Odysseus, und spricht öfter von dem „göttlichen Hirten, eine Gestalt, die mir übrigens seit längerer Zeit besonders lebendig ist... Es liegt in dem Eumäusidyll eine tiefe Naivität, die entzückend anheimelt. Kaum ist irgendwo im Homer eine gleiche menschliche Wärme zu spüren wie hier. Es wäre vielleicht von dieser Empfindung aus nicht unmöglich, dem ewigen Gegenstande ein neues le-

bendiges Dasein für uns zu gewinnen."[1]) Das Eumäusidyll und jene Telemachpläne haben sich ausgeweitet zu einem Schauspiel von der Heimkehr des großen Dulders: „Der Bogen des Odysseus".[2]) Im dreizehnten Gesange der Odyssee wird der Held schlafend von den Phäaken an Ithakas Küste niedergelegt und erkennt erwachend sein Vaterland nicht, bis seine Beschützerin Athena den Nebel vor ihm zerstreut, mit ihm den Plan zur Ermordung der Freier entwirft und ihm Bettlergestalt verleiht. Die folgenden elf Gesänge schildern die Begebenheiten in der Hütte des Sauhirten Eumaios, wo sich Odysseus seinem Sohne Telemachos zu erkennen gibt, in der Stadt, wo er, als Bettler, unerkannt die Freier in seinem Eigentum beobachtet, die Probe des Bogens, die Penelope veranstaltet, und bei der alle versagen, bis Odysseus selbst seine alte Waffe spannt, das Strafgericht unter den Freiern hält und in all seine Mannes- und Fürstenrechte aufgenommen wird, endlich sein Wiedersehen mit seinem Vater Laertes und den rasch niedergeschlagenen Aufstand in Ithaka. Diese Begebenheiten hat der moderne Dichter, stark zusammendrängend und abkürzend, neu gestaltet. Wieweit ist es ihm gelungen, „dem ewigen Gegenstande ein neues lebendiges Dasein für uns zu gewinnen"?

Alles spielt im Gehöfte des Eumaios: vor dem Tor der erste, im Hof der dritte, im Innern der zweite, vierte und fünfte Aufzug. Die Freier sind nur die vier, die am deutlichsten hervortreten, Antinoos, Amphinomos, Ktesippos und Eurymachos. Penelopeia tritt nicht auf, dagegen eine dem Epos unbekannte Enkelin des Eumaios Leukone und die Magd Melanto, hier nicht die Schwester, sondern die Tochter des zu den Freiern haltenden Ziegenhirten Melanteus. Im I. Akte werden uns die Zustände im Palaste klar aus dem Gespräche der wassertragenden Mädchen; Leukone und der Großvater sprechen von Telemach, dem die Freier auflauern, vom Bogen des Odysseus, den Eumaios heimlich verwahrt und infolge eines Traumes hervorgeholt hat. Da flüchtet, von den Hunden gehetzt, ein Bettler (Odysseus), zu Leukones Knien. Von ihr erfährt er, daß er Ithakas Boden betreten hat, und feiert nun in herrlichen Versen die Heimat; Leukones erstaunte Frage: Wer bist du? beantwortet er enthüllend und verschleiernd zugleich: „Ich? Odysseus! . . . war mein Freund." Leukone warnt, keine Lügen von Odysseus zu erzählen, und berichtet von Telemach, von Penelopeia und ihrem „Hofstaat wilder Freier". — Im II. Akt schweift das Gespräch am Tische des Hirten immer wieder zu Odysseus,

1) Ges. Werke VI, 30. (26) 28. 29. 2) Erstdruck: Die Neue Rundschau, Jan. 1914. Uraufführung: Berlin, Deutsches Künstlertheater, 17. Januar 1914.



dem seit zwanzig Jahren Erharrten. Unerwartet tritt Telemach ein, erzählt von seiner Fahrt, und stößt den schmutzigen Bettler, der ihm zuruft: „ich bin Odysseus!“ als einen Narren zurück. Vor der alten Schaffnerin Eurykleia schilt Odysseus doppelsinnig auf sich selbst, nennt sich (wie bei Homer dem Kyklopen gegenüber) Niemand, und rennt davon mit einem Schrei, der der Alten die Seele zerreißt. Diese wechselt scharfe Worte mit Melanto und glaubt in Laertes wieder den Bettler (Odysseus) zu sehen; der schwachsinnige Greis kramt, Eurykleia erkennend, kindische Jugenderinnerungen aus. — Zu Beginn des III. Aktes wärmen sich die beiden zerlumpten Alten, Laertes und sein Sohn, in der Sonne. Sie umarmen sich, tanzen miteinander und wiederholt küßt der Sohn des Vaters Hände, Knie und Mund. Die Freier treten bei Eumaios ein, um des „Telemachos Leichenschmaus“ zu halten. Drohend emporwachsend blickt ihnen Odysseus nach, krümmt sich aber, da ihn Telemach anruft, wieder zum Bettler; noch wird die Erkennung aufgehalten: Leukone meldet ein Wunder, die seit Monaten anhaltende Dürre ist beendet, Wasser sprudelt überall, und eine Schar erregter Hirten feiern die Nymphen, Pan und Priap. Sich blind stellend, befiehlt ihnen Odysseus, sich zu waffnen und Melanto einzusperren. Donner über und unter der Erde grollen; alle fliehen; im Gewittersturm richtet sich Odysseus mächtig empor und bietet dem alten Gegner Poseidaon Trotz; Leukone erkennt in ihm „einen Seher des Gottes voll“. — Am Anfang des IV. Aktes will Telemach, durch den Bettler verwirrt, mit Leukone fliehen, wird aber von ihr zurückgehalten. Vergeblich versucht er des Vaters Bogen zu spannen. Odysseus, „wie ein gigantischer Waldmensch“ erscheinend, muß Licht und Feuer unterhalten beim Mahle der Freier. Melanteus warnt sie vor Verrat, da Melanto gefesselt von den Hirten bewacht werde. Eurymachos, der schon mehrfach nach Melanto verlangte, schleppt die halb Ohnmächtige herein. Odysseus, von ihr angeklagt, stellt sich närrisch. Sie berichtet Telemachs Heimkehr, dieser tritt herein und heißt die Fürsten an seinem Tische willkommen. Der Freier zügellose Reden über Penelopeia werden von Telemach immer kräftiger zurechtgewiesen, bis er schließlich zum Schwerte greift. Zum Gericht über ihn treten sie in den Hof, Odysseus, Telemach, Leukone, Eumaios bleiben zurück: nun erkennt der Sohn den Vater. — Der letzte Akt bringt, unmittelbar anschließend, das Gericht; die Freier fordern den Bogen des Odysseus, um Telemach zu töten, aber keiner vermag ihn zu spannen. Des Eurymachos auf Telemach gemünztes Wort: „die Stunde des Gerichts ist da“ nimmt Odysseus auf, spannt den Bogen und erschießt die vor Schreck und Trunkenheit Gelähmten, während er Melanteus und Tochter draußen aufknüpfen läßt.

Mit diesem ersten in der Antike spielenden Drama fand Hauptmann ein gutes Teil seiner alten Kraft wieder: der Aufbau ist straffer als seit langem, und dem alten Stoff ist ein „lebendiges neues Dasein“ gewonnen. Durchaus im Mittelpunkte Odysseus selbst, nicht der homerische Held und Fürst, der auch in der Erniedrigung heldenhaft große, sondern der arme, gehetzte Mensch, den wir an Einzelstellen



auch in den homerischen Gesängen durchfühlen, den aber erst der moderne Dichter in seiner ganzen Blöße zeigt. Dieser nach zwanzig schicksalsvollen Jahren Heimkehrende, den keiner kennt, der sich selbst erst wieder zurechtfinden muß, ist psychologisch so tief erschaut, so ergreifend gestaltet, daß jeder fühlende Mensch eigenes Leid in seinem Leide wiederfindet und, von Szene zu Szene stärker gefesselt, der Entwicklung folgt bis zum Höhepunkte, der Erkennung durch Telemach, und bis zum Aufstieg zur alten Kraft und Würde im Schlußakt. Telemach tritt zurück; Laertes, der im griechischen Gedichte bei aller Machtlosigkeit würdevoll Gealterte, ist hier, naturalistisch gesehen, ein kindischer Graukopf. Nicht glückliche Abweichungen von der Überlieferung sind die Verlegung des Freiermordes in des Eumaios Gehöft und die Aufbewahrung des Bogens nicht durch die Gattin, sondern durch den Hirten, so daß nicht Penelope selbst die Entscheidung durch die Probe des Bogens herbeiführt. Sie beruhen alle auf der einen vielgetadelten Änderung, der Ausschaltung Penelopeias und damit auch der im Epos so schönen Erkennung des Gatten. Dem Dichter ist das Verhältnis von Vater und Sohn Hauptsache; dessen Wirkung wäre durch eine Darstellung des Verhältnisses von Gatte und Gattin gestört worden. Aber Hauptmann unterschätzt die Macht früherer großer dichterischer Gestaltung, auch im heutigen Leser oder Zuschauer kommt die Frage nach Penelopeia nicht zur Ruhe: sie gehört eben notwendig in den mit „Odysseus' Rückkehr" umschriebenen Kreis. Das Schauspiel zeigt, wie lebendig dem Dichter auf hellenischem Boden die Welt der Antike wurde. Prachtvoll weiß er die Landschaft nicht nur zu schildern, sondern geradezu zur Mitwirkung zu zwingen, so die Dürre, die aufsteigenden Wolken, den neuen Wassersegen, den Regenbogen. Lebendig ist der Glaube an die Naturgötter in diesem Hirtenvolke, und wirkungsvoll wird das, was der Epiker unbefangen als Eingreifen Athenes erzählt, auf Leukone übertragen, die in herber Jungfräulichkeit Odysseus und dem Großvater wie die Göttin erscheint. Sich selber treu, zeichnet Hauptmann auch diese Menschen weit entlegener Zeit mit realistischer Sicherheit eben als Menschen (so die Freier, Eumaios, Melanto); wo er darin am weitesten geht: in dem grotesk rührenden Auftritt der beiden Bettler Odysseus und Laertes, packt er am tiefsten. Das Werk gibt den Beweis neuer Kraft und voller Reife des nun über Fünfzigjährigen.

Wie „Elga", „Kaiser Karls Geisel" und „Griselda" baut sich auch

„Winterballade. Eine dramatische Dichtung“ [1]), 7 Szenen in Versen, stofflich auf einer Novelle auf: Selma Lagerlöfs „Herrn Arnes Schatz“ ist die vielfach genau verwendete Quelle. Diese berichtet schlicht und ziemlich geradlinig in fein durchgeführter balladenhafter Stimmung einen von verwilderten schottischen Söldnerführern in einem norwegischen Pfarrhof ausgeführten Raubmord, und die Schicksale der in seltsamer Liebe verbundenen einzigen Überlebenden der Mordnacht und des einen Mörders, der im Rausch gehandelt hat. Bei Hauptmann ist alles wesentlich verwickelter, psychologisch wohl feiner (zum Teil auch überfeinert), aber auch ins Pathologische gesteigert und nicht durchweg überzeugend gestaltet worden. Völlig neu zugefügt ist der Sohn des ermordeten Pfarrers Arne, der den unbekannten Mördern nachspürt, sie entdeckt und entlarvt (somit die Aufgabe erfüllt, die in der Novelle Elsalil zufällt), dann aber der Rache entsagt: eine schöne, echt Hauptmannsche Schlußwendung, die nur in Arnesohns Wesen nicht genügend psychologisch vorbereitet ist.

Mit stärkster Anschaulichkeit zeigt die erste Szene die drei Schotten in der Scheune eines abgelegenen Bauernhofes ihre langen Messer schleifend, dann, um sich zu erwärmen, das Knabenspiel des Bockspringens übend, und den Weg zu Herrn Arnes Pfarrhof erkundend. — 2. Die Pfarrersfamilie friedsam beisammen, bis die alte taube Pfarrerin das Messerschleifen im fernen Branehoef hört; dann das Einschleichen der vermummten Raubgesellen, die es zunächst auf des Alten Sparschatz abgesehen haben und erst, als er sich verteidigt, das Blutbad anrichten, wobei Sir Archie die Pfarrestochter Berghild, für die er rasch sich entflammt, selber tötet, damit es kein anderer tut, dann aber, von ihrer Pflegeschwester Elsalil beobachtet, an ihrer Leiche bereuend niederkniet. — 3. Die Mörder sind unerkannt entkommen; bei der Verhandlung im Gerichtszimmer erweist sich Elsalil durch den ausgestandenen Schrecken geistig gestört; Pfarrer Arnesohn in wilder Rachsucht das Zeugenverhör des Amtmanns mehrfach unterbrechend, glaubt nicht, wie der Amtmann, an den von den Mördern geschickt erweckten Anschein, als seien sie mitsamt dem Schatz ertrunken, und nimmt auf eigene Hand die Verfolgung auf. — 4. Sir Archie, nun vornehm ausgeputzt, erfährt im Kramerausschank von Arnesohns unablässigen Bemühungen, wird durch die nachtwandelnde Elsalil erschreckt und sieht in ihr, die er leidenschaftlich an sich zieht, die ermordete Berghild; Elsalil, die in ihm deren Mörder erkennt, gewinnt Sprache und Erinnerung wieder. — 5. Beim eingefrorenen Schiff, mit dem die Schottenführer heimkehren wollen, belauscht Arnesohn ein Gespräch der Mordgesellen unter sich und erkennt sie dabei als die Täter, während Elsalil

1) Uraufführung: Berlin, Deutsches Theater, 17. Oktober 1917. Erstdruck 1917.



wieder nachtwandelnd Sir Archie nachfolgt. — 6. Liebesszene Archie-Elsalil, in der klar wird, daß er in ihr die gemordete Berghild, sie in ihm den Mörder der Pflegeschwester liebt; von Arnesohn zur Rede gestellt, bekennt er seine Tat, nun meldet Elsalil, daß das Eis gebrochen, die Heimfahrt frei ist, Archie stellt sich an die Spitze der Abziehenden, nachdem er Arnesohn eine letzte Zusammenkunft „Mann gegen Mann" zugesagt. — 7. Diese erfolgt nach langem Warten des Pfarrers beim Schiffe und endet damit, daß Arnesohn dem wahnsinnig gewordenen sich von Elsalil als Hündin verfolgt glaubenden Archie verzeiht: „Er hat die Rache meiner Hand entwunden, Der Allmächtige", da der Bluthund in Ewigkeit verflucht ist; dann aber, als Archie mit seinen Gefährten das Bubenspiel des Bockspringens wiederholt, ruft er sie alle drei laut als Herrn Arnes Mörder an. Sir Archie bricht zusammen wie vom Blitz getroffen und stirbt als ein Entsühnter; denn so deutet Arnesohn Archies Weigerung, mit den Freunden nach Schottland heimzukehren.

So die Hauptzüge. Dabei ist manches, wie etwa die lebendige Gestalt des Fischhändlers Torarin oder die Schicksale des Fischers Frederik nicht erwähnt. Starke szenische Wirkungen sind mehrfach erreicht, z. B. wenn die von der Lagerlöf nur angedeutete und erst durch spätere Erzählungen nach und nach aufgehellte Mordnacht in greller Weise auf der Bühne vorgeführt wird. Neben dem Pfarrer Arnesohn sind die beiden Hauptgestalten Sir Archie, der gewissenskranke Mörder, und Elsalil, die, Berghild ähnlich, für ihn mit dieser zusammenfließt, die ihn liebt, *weil* er aus Liebe gemordet hat, und ihm irr und nachtwandelnd in sinnlicher Glut anhängt; beide so durchaus eigenartig, über das in der Novelle Gegebene weit hinauswachsend (darin Elga vergleichbar), vielseitiger verästelt, aber auch weniger durchsichtig als dort, ungemein fesselnde Aufgaben für den Darsteller, und doch nicht zur letzten Überzeugungskraft volldichterischer Gestaltung ausgereift. So gehört trotz ergreifender einzelner Szenen und einiger durchaus eigengearteter Charaktere das Werk wieder zu den innerlich brüchigen, nicht voll ausgetragenen, und darum im letzten Eindruck zwiespältigen und unbefriedigenden des Dichters. Auch hier hat der Stoff durch das Umformen aus der Erzählung ins Drama nichts Wesentliches gewonnen, wohl aber an Stimmungsgehalt wie an Geschlossenheit und Einheitlichkeit Erhebliches eingebüßt.

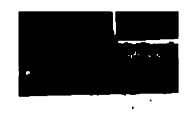
Nun schwieg der Dramatiker einige Jahre, um dann 1920 mit zwei großen Werken, einem geschichtlichen und einem philosophisch märchenhaften Drama hervorzutreten, beide unter sich verwandt durch die Ferne der Zeit, die exotische Umwelt und die Gegenüber-

„Winterballade. Eine dramatische Dichtung“ [1]), 7 Szenen in Versen, stofflich auf einer Novelle auf: Selma Lagerlöfs „Herrn Arnes Schatz“ ist die vielfach genau verwendete Quelle. Diese berichtet schlicht und ziemlich geradlinig in fein durchgeführter balladenhafter Stimmung einen von verwilderten schottischen Söldnerführern in einem norwegischen Pfarrhof ausgeführten Raubmord, und die Schicksale der in seltsamer Liebe verbundenen einzigen Überlebenden der Mordnacht und des einen Mörders, der im Rausch gehandelt hat. Bei Hauptmann ist alles wesentlich verwickelter, psychologisch wohl feiner (zum Teil auch überfeinert), aber auch ins Pathologische gesteigert und nicht durchweg überzeugend gestaltet worden. Völlig neu zugefügt ist der Sohn des ermordeten Pfarrers Arne, der den unbekannten Mördern nachspürt, sie entdeckt und entlarvt (somit die Aufgabe erfüllt, die in der Novelle Elsalil zufällt), dann aber der Rache entsagt: eine schöne, echt Hauptmannsche Schlußwendung, die nur in Arnesohns Wesen nicht genügend psychologisch vorbereitet ist.

Mit stärkster Anschaulichkeit zeigt die erste Szene die drei Schotten in der Scheune eines abgelegenen Bauernhofes ihre langen Messer schleifend, dann, um sich zu erwärmen, das Knabenspiel des Bockspringens übend, und den Weg zu Herrn Arnes Pfarrhof erkundend. — 2. Die Pfarrersfamilie friedsam beisammen, bis die alte taube Pfarrerin das Messerschleifen im fernen Branehoek hört; dann das Einschleichen der vermummten Raubgesellen, die es zunächst auf des Alten Sparschatz abgesehen haben und erst, als er sich verteidigt, das Blutbad anrichten, wobei Sir Archie die Pfarrestochter Berghild, für die er rasch sich entflammt, selber tötet, damit es kein anderer tut, dann aber, von ihrer Pflegeschwester Elsalil beobachtet, an ihrer Leiche bereuend niederkniet. — 3. Die Mörder sind unerkannt entkommen; bei der Verhandlung im Gerichtszimmer erweist sich Elsalil durch den ausgestandenen Schrecken geistig gestört; Pfarrer Arnesohn in wilder Rachsucht das Zeugenverhör des Amtmanns mehrfach unterbrechend, glaubt nicht, wie der Amtmann, an den von den Mördern geschickt erweckten Anschein, als seien sie mitsamt dem Schatz ertrunken, und nimmt auf eigene Hand die Verfolgung auf. — 4. Sir Archie, nun vornehm ausgeputzt, erfährt im Kramerausschank von Arnesohns unablässigen Bemühungen, wird durch die nachtwandelnde Elsalil erschreckt und sieht in ihr, die er leidenschaftlich an sich zieht, die ermordete Berghild; Elsalil, die in ihm deren Mörder erkennt, gewinnt Sprache und Erinnerung wieder. — 5. Beim eingefrorenen Schiff, mit dem die Schottenführer heimkehren wollen, belauscht Arnesohn ein Gespräch der Mordgesellen unter sich und erkennt sie dabei als die Täter, während Elsalil

---

1) Uraufführung: Berlin, Deutsches Theater, 17. Oktober 1917. Erstdruck 1917.



wieder nachtwandelnd Sir Archie nachfolgt. — 6. Liebesszene Archie-Elsalil, in der klar wird, daß er in ihr die gemordete Berghild, sie in ihm den Mörder der Pflegeschwester liebt; von Arnesohn zur Rede gestellt, bekennt er seine Tat, nun meldet Elsalil, daß das Eis gebrochen, die Heimfahrt frei ist, Archie stellt sich an die Spitze der Abziehenden, nachdem er Arnesohn eine letzte Zusammenkunft „Mann gegen Mann" zugesagt. — 7. Diese erfolgt nach langem Warten des Pfarrers beim Schiffe und endet damit, daß Arnesohn dem wahnsinnig gewordenen sich von Elsalil als Hündin verfolgt glaubenden Archie verzeiht: „Er hat die Rache meiner Hand entwunden, Der Allmächtige", da der Bluthund in Ewigkeit verflucht ist; dann aber, als Archie mit seinen Gefährten das Bubenspiel des Bockspringens wiederholt, ruft er sie alle drei laut als Herrn Arnes Mörder an. Sir Archie bricht zusammen wie vom Blitz getroffen und stirbt als ein Entsühnter; denn so deutet Arnesohn Archies Weigerung, mit den Freunden nach Schottland heimzukehren.

So die Hauptzüge. Dabei ist manches, wie etwa die lebendige Gestalt des Fischhändlers Torarin oder die Schicksale des Fischers Frederik nicht erwähnt. Starke szenische Wirkungen sind mehrfach erreicht, z.B. wenn die von der Lagerlöf nur angedeutete und erst durch spätere Erzählungen nach und nach aufgehellte Mordnacht in greller Weise auf der Bühne vorgeführt wird. Neben dem Pfarrer Arnesohn sind die beiden Hauptgestalten Sir Archie, der gewissenskranke Mörder, und Elsalil, die, Berghild ähnlich, für ihn mit dieser zusammenfließt, die ihn liebt, weil er aus Liebe gemordet hat, und ihm irr und nachtwandelnd in sinnlicher Glut anhängt; beide so durchaus eigenartig, über das in der Novelle Gegebene weit hinauswachsend (darin Elga vergleichbar), vielseitiger verästelt, aber auch weniger durchsichtig als dort, ungemein fesselnde Aufgaben für den Darsteller, und doch nicht zur letzten Überzeugungskraft volldichterischer Gestaltung ausgereift. So gehört trotz ergreifender einzelner Szenen und einiger durchaus eigengearteter Charaktere das Werk wieder zu den innerlich brüchigen, nicht voll ausgetragenen, und darum im letzten Eindruck zwiespältigen und unbefriedigenden des Dichters. Auch hier hat der Stoff durch das Umformen aus der Erzählung ins Drama nichts Wesentliches gewonnen, wohl aber an Stimmungsgehalt wie an Geschlossenheit und Einheitlichkeit Erhebliches eingebüßt.

Nun schwieg der Dramatiker einige Jahre, um dann 1920 mit zwei großen Werken, einem geschichtlichen und einem philosophisch märchenhaften Drama hervorzutreten, beide unter sich verwandt durch die Ferne der Zeit, die exotische Umwelt und die Gegenüber-

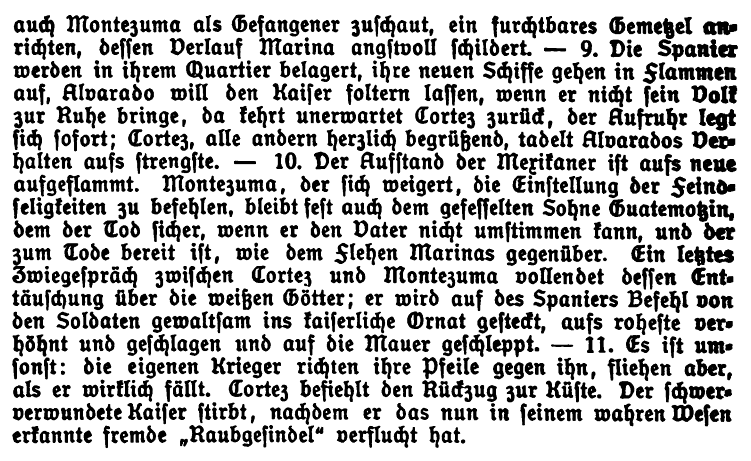
stellung von Europäern und Naturvölkern: „Der weiße Heiland“ und „Indipohdi“. Die vierhundertjährige Wiederkehr der Eroberung Mexikos durch Fernando Cortez (1519—1522) zeitigte in Deutschland zwei wertvolle Dichtungen großen Stiles: den gehalt- und gestaltenreichen Roman Eduard Stuckens [1]) und Hauptmanns „Der weiße Heiland. Dramatische Phantasie.“ [2]) Elf Szenen im spanischen Dramenvers, reimlosen vierfüßigen Trochäen. Beide beruhen auf denselben zeitgenössischen Quellen, in erster Linie auf den Berichten des Cortez selber an Kaiser Karl V. und den Denkwürdigkeiten seines Waffengefährten, des Hauptmanns Bernal Diaz del Castillo. [3]) Zum ersten Male seit dem „Florian Geyer“ wieder ein geschichtliches Drama, das sich in der Linie der äußeren Begebenheiten an die Überlieferung hält; aber während in den alten Berichten wie in neueren Darstellungen, auch bei Stucken, Fernando Cortez, der kühne Abenteurer, der rücksichtslose Eroberer Held und Mittelpunkt ist, rückt bei Hauptmann der Besiegte an die erste Stelle, sein ganzes Mitleid und seine ganze Teilnahme gehören dem untergehenden Montezuma.

1. In einem Tempelgemach zu Tenochtitlan, der Hauptstadt des Aztekenreiches, läßt Kaiser Montezuma sich durch einen Priester die alte Prophezeiung von der Wiederkehr des weißen Sonnengottes wiederholen, da er dessen Boten, wenn nicht ihn selbst, in dem Spanier sieht, der schon die Erbfeinde Mexikos, die Tlazcalaner, unterworfen hat und, mit diesen verbündet, ihn nun selbst bedroht. Seine Großen, besonders Qualpopoca, warnen, sie und der Priester sehen im Haupt eines spanischen Ritters den Beweis, daß die Fremdlinge keine Götter, da nicht unsterblich seien, während der Kaiser vor diesem Haupt und dem vergoldeten Kriegshelm des Spaniers das Nahen der Götter mit heiligen Schauern empfindet. — 2. Im Kaiserpalast sind Kaisersohn und Fürsten fest überzeugt von der Ungöttlichkeit der fremden Eindringlinge, wie sie auch Qualpopoca als Cazike der zunächst angegriffenen Provinz, der mit ihnen gekämpft und jenen Enthaupteten seinen Göttern geopfert hat, bestätigt. Montezuma, innerlich einsam („Frost umgibt mich. Niemand liebt mich. Knechte schenkt mir nur und Feinde diese Welt“), nur im Traume selig und schöpferisch, stellt den Caziken wegen dieser Opferung zur Rede, sicher seines höheren Wissens als Sonnensohn, bestärkt vom Priester seines Ahnengottes Quetzalcoatl, der die Göttlichkeit in dem Getöteten betont,

1) „Die weißen Götter“. 4 Bde. Berlin 1918/19 und 1922. 2) Uraufführung 28. März 1920 im Großen Schauspielhaus Berlin. Erstdruck 1920. 3) Mehrfach, auch in deutscher Übersetzung gedruckt. Neuerdings in einer schönen Veröffentlichung des Inselverlags: „Die Eroberung von Mexiko durch Fernando Cortez“. Herausgeg. v. A. Schurig. Leipzig 1918 (Hauptquelle Hauptmanns?).



(„sie kreuzigten den Leib, nicht den Geist und nicht die Gottheit!“) und ihn als Friedebringer feiert. — 3. Im spanischen Lager vor der Stadt Cholula entsteht bei den Unterführern Streit wegen eines Blutbades, das Alvarado unter den verbündeten, von ihm für Verräter gehaltenen Kriegern des Landes angerichtet hat; Cortez tritt dazwischen, mahnt zur Einigkeit im Feindesland, und zum Vorstoß auf die Hauptstadt, empfängt dann Montezumas Gesandte, die, eingeführt von der Cortez treu ergebenen und als Dolmetsch dienenden Mexikanerin Marina, überreiche Goldgeschenke bringen, auch ferneren Tribut versprechen, aber vom weiteren Vorrücken abraten; Cortez erwidert mit (wertlosen) Gegengaben, schützt aber den Befehl seines Kaisers vor, Montezuma in seiner Hauptstadt zu begrüßen und ihm den Heiland und Welterlöser zu bringen. — Die 4. Szene zeigt unter Aufgebot großer Massen den Einzug der Spanier in Temixtitlan, die trotz nochmaliger Warnungen seiner Großen Montezuma in tiefer innerer Bewegung als Götter bewillkommt: stofflich der Höhepunkt des Dramas, der zugleich in erster Gegenüberstellung von Cortez und Montezuma seine beiden Welten sinnenfällig charakterisiert. — 5. Im spanischen Quartier fühlt sich Cortez in ein Märchen- und Traumland versetzt, wird aber von Alvarado vor möglichem Verrate gewarnt, während der Dichter Las Casaz Montezuma als Mondprinzen, Pater Olmedo seine merkwürdig empfängliche Einstellung zur christlichen Heilslehre schildert, worauf Marina von jener Götterverheißung eines weißen Heilandes berichtet, den der Kaiser in Cortez gekommen sähe. Montezuma „mit der Miene innerlicher Seligkeit“ besucht den „Langersehnten seiner Seele“, mit dem er sich eins fühlt, den er (unter vier Augen) als Gott zu Gott behandelt und als Messias, der seinem armen Volke das Heil bringe. — 6. Im Tempel des Kriegsgottes beratschlagen nachts Fürsten und Priester gegen die Spanier, da dringen Alvarado und andere Ritter ein, in ihrer fanatischen Wut von Pater Olmedo mühsam zurückgehalten; aber plötzlich stehen sie vor dem Kreuzeszeichen und dem Madonnenbild der mexikanischen Schmerzensmutter und sinken als vor einem Wunder auf die Knie. — 7. Die Goldgier der Spanier, die auch vor den heiligen Gefäßen nicht haltmacht, wie der Zwiespalt unter den mexikanischen Fürsten werden im Gespräche zweier Hofgelehrter klar, dann kehrt Montezuma von früher Gondelfahrt heim; Cortez berichtet die Fertigstellung der spanischen Schiffe und empfängt neue Geschenke, außer Goldspenden auch die schönste der drei Kaisertöchter, deren zweite Alvarado erhält. Von den Spaniern mit Jubel begrüßt, segeln in der Ferne die vier neuen Brigantinen vorüber. Als die Herrscher allein geblieben, fordert Cortez nicht nur die vom Kaiser befremdet und zögernd zugestandene Todesstrafe Qualpopocas, sondern auch deren sofortigen Vollzug, und läßt ihn, als er diesen weigert, gefangensetzen; Qualpopoca wird verbrannt, Montezuma von Alvarado ins spanische Quartier abgeführt. — 8. Beratung der Spanier unter Alvarados Vorsitz, da Cortez zur Küste abberufen wurde. Der blutgierige Grande läßt unter den zu einem Götterfest in der Enge des Tempelhofes versammelten Großen und Adligen des Landes, deren heiligen Tänzen



auch Montezuma als Gefangener zuschaut, ein furchtbares Gemetzel anrichten, dessen Verlauf Marina angstvoll schildert. — 9. Die Spanier werden in ihrem Quartier belagert, ihre neuen Schiffe gehen in Flammen auf, Alvarado will den Kaiser foltern lassen, wenn er nicht sein Volk zur Ruhe bringe, da kehrt unerwartet Cortez zurück, der Aufruhr legt sich sofort; Cortez, alle andern herzlich begrüßend, tadelt Alvarados Verhalten aufs strengste. — 10. Der Aufstand der Mexikaner ist aufs neue aufgeflammt. Montezuma, der sich weigert, die Einstellung der Feindseligkeiten zu befehlen, bleibt fest auch dem gefesselten Sohne Guatemotzin, dem der Tod sicher, wenn er den Vater nicht umstimmen kann, und der zum Tode bereit ist, wie dem Flehen Marinas gegenüber. Ein letztes Zwiegespräch zwischen Cortez und Montezuma vollendet dessen Enttäuschung über die weißen Götter; er wird auf des Spaniers Befehl von den Soldaten gewaltsam ins kaiserliche Ornat gesteckt, aufs roheste verhöhnt und geschlagen und auf die Mauer geschleppt. — 11. Es ist umsonst: die eigenen Krieger richten ihre Pfeile gegen ihn, fliehen aber, als er wirklich fällt. Cortez befiehlt den Rückzug zur Küste. Der schwerverwundete Kaiser stirbt, nachdem er das nun in seinem wahren Wesen erkannte fremde „Raubgesindel“ verflucht hat.

So ist die Darstellung der Eroberung Mexikos durch Cortez zur Tragödie Montezumas geworden. Zum erstenmal sieht Hauptmann die geschichtlich gegebenen Vorgänge nicht sowohl vom europäisch-spanischen, als vom mexikanischen Standpunkt aus: der Dichter des Mitleids bewährt sich, indem er dem untergehenden Volke, der untergehenden Kultur, dem einem sicherem Untergange geweihten letzten Sprossen eines ruhmreichen Herrscherhauses seine Teilnahme zuwendet. Der Gegensatz Christentum/Heidentum wird, wie bei ganz anderer Umwelt in der „Versunkenen Glocke“, stark herausgearbeitet, allerdings hier ein Christentum in der entarteten Gestalt der Inquisition und einer fanatischen Priesterherrschaft, das bei den meisten bloß Deckmantel für Eroberungssucht, Beutelust und unersättliche Goldgier ist. Demgegenüber wirkt das kindliche Vertrauen Montezumas zu denen, die er als die seinem Volke verheißenen göttlichen Retter faßt, ergreifend; sieghaft leuchtet in dem äußerlich Zaghaften und Scheuen immer wieder ein höheres, reineres Menschentum auf, am stärksten da, wo er seine größte Enttäuschung, die späte Erkenntnis des Allzumenschlichen an dem als Gott Verehrten, mit einem schmählichen Tode büßen muß. Er, der in Cortez den weißen Heiland sah und mit ganzer Seele an ihn glaubte, wird selber immer mehr ein Abbild des wirklichen Heilandes der Weißen, wird zur Christusgestalt des unschuldig Leidenden, ungerecht Verspotteten, für seine Feinde sich Opfern-

den. Eine tragische Gestalt ist dieser dekadente Spätling, müde Schwäche mit feinster geistiger Kultur vereinend, ein Visionär und Ekstatiker, in Stimmungen und Empfindungen rasch wechselnd, als Herrscher einer Welt innerlich einsam, unbefriedigt, frierend in der Öde seiner Göttlichkeit, darum voll Sehnsucht nach dem verheißenen weißen Heiland. Und nun der furchtbare Absturz, als er das Vertrauen, das er Cortez rückhaltlos allen Warnungen trotzend entgegengebracht, getäuscht, als er hinter der Maske des neuen Glaubens nackte Ichsucht, rohe Herrschsucht und Habgier hervortreten sieht. Einer der am feinsten durchgeführten, männlichen Charaktere des Dichters, eine seiner reichsten und fesselndsten Schöpfungen. Viel einfacher, mit kräftigen Strichen mehrfach unter sich gegensätzlich gezeichnet sind die Spanier; Abenteurerlust und durch die unglaublichen Reichtümer des Aztekenreiches aufs höchste gesteigerter Golddurst sind die Triebfedern ihres tollkühnen Unternehmens. Cortez selber, der allein reicher durchgeführte, merkwürdig durch den Umschlag von einer Montezuma freundlich gesinnten, weicheren Gefühlspolitik zur rohen Willkürherrschaft des nur auf realen Augenblickserfolg erpichten Eroberers, als welcher er erst sein wahres Gesicht zeigt. Bewundern wir in Montezuma des Dichters alte Kunst der Seelenmalerei in ihrer reifsten Entfaltung, so zeigt er in den breit ausgeführten Freskobildern der zwanglos nach Art der Shakespeareschen Historien aneinander gereihten Szenen mit exotischer Buntheit die fremdartige, aber hochstehende aztekische Kultur mit ihren starken Gegensätzen von Menschenopfern und Kannibalismus auf der einen, feinem Farb- und Formempfinden, Blumenpflege und Tierliebe auf der andern Seite in leuchtenden Farben. Bei häufig allzu großer Redseligkeit im Dialog sind doch gerade die Kampf- und Massenszenen gut gebaut und gesteigert, von starkem Leben erfüllt. Unwillkürlich denkt man oft an die verwandte Art, wie ein großer bildender Künstler unserer Tage, Max Slevogt, die Berichte des Cortez illustriert hat[1]); vielleicht ist von diesen Bildern eine Anregung Hauptmanns ausgegangen, wie wir solche bildkünstlerische Anregungen bestimmt (und weit stärker) durch Uhde bei „Hannele“, durch Böcklin bei der „Versunkenen Glocke“ feststellen konnten.

In ähnlicher Umwelt, bei einem Volk alterotischer Kultur auf einer Insel im Ozean, und mit ähnlicher Gegenüberstellung europäischer

1) Fernando Cortez, die Eroberung Mexikos. Berlin, Verlag Bruno Cassirer 1919.

und indianischer Welt spielt das mit freier Phantasie gestaltete „Dramatische Gedicht „Indipohdi“,[1]) fünf Akte in jambischen Versen. Ein Werk, das in der Hauptgestalt, dem aus Europa vertriebenen Fürsten und weißen Magier Prospero, wie in der Teilung der Weißen in eine feingebildete höhere und eine roh gesinnte niedrige Gruppe, stark anklingt an Shakespeares Spätwerk „Der Sturm“, andererseits mit dem Schlusse der Selbstaufopferung des Priesterkönigs durch Aufstieg zum Vulkankrater an den Schluß von Hölderlins „Tod des Empedokles“ erinnert, während viele Fäden auch zu dem Montezuma-Drama hinüberführen.

Seit 11 Jahren lebt Prospero, von seinem Sohne Ormann aus seinem Königreiche vertrieben, auf der Flucht durch Schiffbruch verschlagen, mit seiner Tochter Pyrrha auf der Insel, über geheimnisvolle magische Kräfte gebietend, von den Eingeborenen göttlich als ein weißer Heiland verehrt; aber müde fühlte er, daß sein Ende nahe. Er weigert bis jetzt, wie wir aus dem einleitenden Gespräch zweier indianischer Priesterknaben erfahren, das einheimische Jünglingsopfer, das den im Ausbruch des Vulkanes sich zeigenden Zorn der Götter beschwichtigen soll. Bei ihm, ihm völlig ergeben, lebt die Indianerin Tehura, des Priesters Oro Tochter; Pyrrha kehrt von erfolgreicher Adlerjagd zurück, verwirrt durch ein Zusammentreffen mit einem ihr ähnlichen weißen Jüngling. Der Indianer Amaru berichtet von einem Boote mit weißen Sonnensöhnen; er wirbt um Tehura, die ihn abweist. Das Volk, von Oro angeführt, bietet Prospero die Königskrone, die er erst ablehnt, dann aber die Entscheidung Tehura überläßt; diese krönt ihn, Oro übergibt ihm Tehura als seine Königin, ein Attentatsversuch Amarus schlägt fehl, der Priester verflucht den entsprungenen Täter und Prospero schließt den I. Akt: „Gedenkt des Opfers! Rüstet Euch zum Opfer!“ unter brausendem Jubel des Volkes. — In einer Felsenhöhle des unwirtlichen Inselteiles liegen zwei der neuerdings Gestrandeten, der Edelmann Astorre und der Goldsucher Capo, in schwerem Fieber, widerwillig gepflegt vom Schiffspatron Dello. Ormann, von der Jagd zurück, berichtet von der ewigen Schneeregion, vom Ausblick auf den paradiesischen Inselteil, vom Opfertempel und von seinem Zusammentreffen mit Pyrrha. Astorre stirbt, Amaru mit seinen Kriegern dringt ein, begrüßt in Ormann den wahren weißen Gott, bietet ihm den Thron, wenn er sich mit ihm gegen Prospero verbände, und die beiden schwören beim Rachegott Nama Blutbrüderschaft (II. Akt.) — Prospero als Priesterkönig. Gespannt wartet das Volk auf sein Gebot des Opfers. Ormann, Amaru und ihre Krieger dringen ein, Prospero wirft Ormann die Krone zu, dieser sinkt zu Boden, Amaru wird gefesselt, die Krieger fliehen. Pyrrha erkennt in dem Ohnmächtigen den Mann ihres Jagdabenteuers. Tehura

1) Erstdruck: Die neue Rundschau. Januar 1920. Als Buch Berlin 1920. Uraufführung u. d. T. „Das Opfer“. Staatstheater Dresden, 24. Februar 1922 unter des Dichters Spielleitung.



klärt den Erwachenden über Prospero und das Opfer auf; Ormann nimmt in heißem Lebenswillen die Krone auf. Oro mit feierlichem Priesterzuge begrüßt ihn als Sohn Gottes, als den zum Opfer der Versöhnung für alle ausersehenen Gott selber, und das ganze Volk jubelt ihm zu (III. Akt). — Im Opfertempel erzählt Prospero am frühen Morgen des Opfertages Tehura, die er nun als „Neugebärerin und Weib und Schwester" erkannt hat, Ormanns Kindheit und Jugend, seinen Abfall und Aufruhr gegen den Vater, seine Schuld am Tode der Mutter, dann von Oro aufs neue um des Opfers des Sohnes willen als Gott angesprochen, übergibt er dem Priester mit dunkeln Worten ein Schriftstück für seinen Sohn und entfernt sich mit seinem Weibe, um den Höhenweg des rauchenden Berges zu ersteigen. Pyrrha versteckt die von ihr losgebundenen Aufrührer Amaru und Dello, die den Sonnensohn befreien sollen. Ormann, von den Priesterknaben als Opfer allein gelassen zur letzten Sammlung, reißt Pyrrha in blutschänderischer Liebe in seine Arme, Amaru, zu spät ihrem Rufe folgend, wird von Oro als Tempelschänder gefesselt, Ormann liest in der Schrift des Vaters dessen Willen, sich selbst zu opfern, damit der Sohn lebe als milder Herrscher der Insel und in Geschwisterehe mit Pyrrha „das Lebendige zeuge." Er stürmt davon, den Vater zu suchen (IV. Akt.) — Prospero und Tehura halten letzte Rast an den Höhen des Vulkans. Sie berichtet von dem großen Herrscher ihres Landes Indipohdi („Niemand weiß es"), als dessen späten Enkel sich Prospero fühlt. Tehura singt ihm den Todesfang. Prospero, der mit Welt und Schaffen abgeschlossen hat, nimmt, „kein Magier mehr ... nur ein Mensch", Abschied vom Leben, Abschied auch von Tehura, da er den letzten Weg allein gehen muß. Des Sohnes Rufe vermögen den Scheidenden nicht nochmals „in des Lebens Netze zu verwickeln, das heißt ins Netz der Täuschung und des Elends". Ormann erweist sich im Gespräch mit Tehura geläutert und gereift. Und einsam steigt Prospero empor und grüßt noch einmal die Sonne, bevor er der Versöhnung nahe, im Nebel entschwindet: „Ich fühle dich, ich sinke in dich! Nichts!"

Das Drama gibt eine seltsame Mischung nicht überall völlig klarer gedanklicher Dichtung mit starkbewegten dramatischen Szenen, allzu breiter Redseligkeit mit schlagkräftigen Momenten. In der Weltliteratur oft behandelte Motive erinnern an christliche, griechische, buddhistische Überlieferungen. Das vom Kultus geforderte Menschenopfer zur Versöhnung des Volkes mit Gott, das hier zeitweilig zum Opfer des Sohnes durch den Vater zu werden droht, dann aber als Opfer des Vaters an Stelle des Sohnes sich vollzieht, die Geschwisterehe zur Erzeugung neuen (heldenhaften) Menschentums, der Gegensatz zwischen altheidnisch-exotischer und neuchristlich-europäischer Anschauungsweise, das schließliche Versinken des Menschen ins Nichts als letztes Ziel sind Triebfedern der Handlung. Diese enthält z. B. in der vortrefflichen Exposition des I. Aktes, in den Steigerungen auf die mit wirk-

samem Parallelismus gestalteten Schlüsse des I. und III. Aktes, in den leidenschaftlichen Amaruszenen starke dramatische und theatralische Werte. Dennoch tritt sie zurück vor der breiten Ausführung Prosperos, die dem Dichter sichtlich Hauptsache ist. Er erinnert in manchen Zügen an den alten Herrscher in „Kaiser Karls Geisel", er ist ein gealterter und gereifter Meister Heinrich („Versunkene Glocke"); auch von ihm gilt das Wort der alten Wittichen über den Glockengießer: „Stark, doch nicht stark genug, berufen, doch nicht auserwählt."[1]) Durch schwere Lebensschicksale gereift, mit magischen Kräften begabt, gelangt er doch erst am Schlusse zur vollen Weisheit der Weltüberwindung, und indem er gleich dem alten Faust der Magie entsagt, zum vollen reinen Menschentum. Bis dahin aber schwankt er unsicher in seinen Entschlüssen: von den Eingeborenen als Heiland und Gott empfangen, weist er das erst ab und läßt es sich dann doch gefallen; das Königtum, das Oro im Namen des Volkes ihm bietet, weist er erst ab und nimmt es dann doch bis zu Tränen erschüttert an; Tehura, die unbedingt an ihn glaubt (wie Marina an Cortez), will er erst, auch noch als Oro sie ihn zur Königin gegeben, nur als Seelengattin lieben, und macht sie dann doch in der letzten Nacht zu seinem Weibe, verbietet ihr aber, den Tod mit ihm zu teilen; das Menschenopfer weist er zuerst voll Abscheu ab, und gebietet es dann doch selber, läßt Oro und das Volk im Glauben, daß Ormann zum Opfer bestimmt sei, und bringt sich schließlich selber an des Sohnes Stelle dar. Viele seiner Worte sind Worte hoher Weisheit, reifer Weltkenntnis, oft erscheint er fürstlich und menschlich groß, aber immer wieder fehlt ein Letztes, das die Gestalt in volle Klarheit rückte und zu zwingender Einheit zusammenschlösse. Die anderen treten zurück, doch sind auch Pyrrha und Ormann, dessen innerer Umschwung infolge des Testamentes des Vaters tief gefaßt ist, sowie Oro, Amaru und besonders Tehura lebendige Menschen von fesselnder Eigenart; auch die Umwelt der halb felsenöden, halb paradiesischen Insel ist mit leuchtenden Farben gemalt. So tritt dieses zweite freigestaltete exotische Drama neben der größeren geschichtlichen Montezumatragödie wohl zurück, erweist sich aber als reich an gedanklichen, lyrischen und dramatischen Werten.

---

1) Der Gegensatz zwischen Vater Prospero und Sohn Ormann erinnert an den Gegensatz zwischen Vater und Sohn Kramer; Prospero als weißer Heiland erinnert neben Cortez mehr noch an den „Apostel" und „Emanuel

8. Der Erzähler.

Am Ende des dritten Kapitels wies ich darauf hin, daß Hauptmanns Begabung wesentlich episch sei, daß manche seiner Werke durch die erzählende Form künstlerisch zu reinerer Wirkung gekommen wären. Abgesehen von zwei novellistischen Studien und einem Romanbruchstück aus früher Zeit hat der Dichter jedoch erst im späteren Schaffen wiederholt zur erzählenden Form gegriffen. In jenen Novellistischen Studien[1]) gibt „Bahnwärter Thiel"[2]) (geschrieben 1887) die Geschichte eines einfachen Mannes.

Nach dem Tode seiner zarten Frau heiratet er ein vollkräftiges Weib, das seine Sinnlichkeit entflammt und ihn durch Herrschsucht und rohe Leidenschaftlichkeit völlig unterjocht. Er hat Erscheinungen der Verstorbenen, mit der er in Gedanken ein reines Leben abseits der Wirklichkeit weiterlebt. Als er aber sieht, wie ihr Kind von der zweiten Frau mißhandelt wird, wie er dieser die Schuld beimessen muß, daß sein kleiner Tobias unter die Räder eines Zuges gerät und stirbt, bricht er bewußtlos zusammen. Dann tötet er das Weib und wird wahnsinnig.

Eine Schilderung durchaus im Sinne des Naturalismus: Milieudarstellung des Bahnwärterheims und Bahnwärterlebens, Beobachtung alltäglicher Vorkommnisse aus dem Leben des kleinen Mannes, Tod, Mord und Wahnsinn als Ergebnis häuslicher Zwistigkeiten und seelischer Kämpfe. Durch die Darstellung der inneren Entwicklung Thiels im Zusammenhang mit der Wirklichkeitsmalerei der äußeren Geschehnisse ergibt sich jedoch ein Hinausgreifen über bloße Zustandsschilderung, bei welcher der Dichter sonst in dieser Frühzeit gerne stehen bleibt. Die Bezeichnung „novellistische Studie", für diese ausgeführte Novelle allzu bescheiden, trifft völlig zu für die zweite viel kürzere „Der Apostel" (geschrieben 1890). Schilderung eines eigenartigen, abseits gewohnter Lebenspfade sich bewegenden Menschen ist hier einziger Zweck.

Der Mann in Sandalen und weißer Frieskutte, Vegetarianer und Naturmensch, fühlt sich als Bringer einer neuen Heilsbotschaft, als neuer Christus. Ein ungemein zart entwickeltes Naturgefühl läßt ihn in allen Naturerscheinungen Offenbarungen empfinden, die sich zu großen inneren Erlebnissen verdichten. Aber auch als Verkünder einer neuen Sittenlehre

---

Quint", denen er wie dem „Meister Heinrich" innerlich in seiner Schwäche näher steht, als dem kraftvollen Cortez. 1) Als Buch zuerst 1892 gedruckt. 2) Erstdruck: „Die Gesellschaft", herausgegeb. von M. G. Conrad, II, 743f. (Oktober 1888).

fühlt er sich; den steten Kampf aller gegen alle, den er unaufhörlich toben sieht, will er überwinden. „Zu warnen vor dem Bruder- und Schwestermord, hinzuweisen auf den Weg zum Frieden, war eine Forderung des Gewissens. Er kannte diesen Weg. Man betrat ihn durch ein Tor mit der Aufschrift: Natur." Schließlich verliert er sich in schwärmende Träume, wie er den Menschen, mit Jubel empfangen, den Weltfrieden verkünden werde, und hört, als Kirchenglocken klingen, „Gottvater, der mit seinem Sohne redet".

Den äußeren Rahmen dieser inneren Erlebnisse bildet Zürich und Umgebung, das Hauptmann von seiner Studienzeit her kannte.[1]) Wie in „Bahnwärter Thiel" die Darstellung seelischer Vorgänge, aber nicht einer inneren Entwicklung, sondern eines inneren Lebens, einer eigenartigen kranken Gedankenwelt, die in religiösen Wahnsinn übergeht.

Das Bruchstück eines Romanes vom Jahre 1894, meines Wissens nur einmal gedruckt,[2]) verwertet Ereignisse des eigenen Lebens, Brautzeit und Hochzeit, in leicht verschleiernder Weise und gibt eine anmutige Schilderung von Hohenhaus, dem Heim seiner ersten Gattin. Er selber erscheint als Jünger der einst von ihm gepflegten Kunst, als Bildhauer. Wertvoll ist die anschauliche Schilderung und die fein-humoristische Selbstverspottung im Hochzeitsabschnitt, wo der „lange knabenhafte Mensch, der einen neugebackenen Ehemann vorstellt", in seiner Ungeschicktheit sehr hübsch gezeichnet wird. — Ein Bruchstück aus späterer Zeit wesentlich anderen Inhalts, veröffentlicht 1907: Aus den Memoiren eines Edelmannes[3]) gibt drei Tagebuchaufzeichnungen eines Mannes, der, zwischen zwei Frauen hin- und hergerissen, sich zur Trennung von seiner Gattin entscheidet, weil ihm an der Seite einer Siebzehnjährigen ein neues Frühlingsglück winkt. Das jüngere Weib siegt über das ältere, das lockend Unbekannte neuen Liebesglückes über die „Banalität" des Altgewohnten, des „Familienheims". Geistige Beweggründe sind nicht vorhanden, wie sie Johannes Vockerat (das wissenschaftliche Verständnis Anna Mahrs), Meister Heinrich (die Steigerung seines künstlerischen Schaffens durch Rautendelein), Gabriel Schilling (die Anregungskraft der Hanna Elias

---

1) Urbild des Apostels ist der Naturprediger Joh. Guttzeit, mit dem Hauptmann in Zürich verkehrte (vgl. W. Stammler, Sokrates. VI. Heft 56). 2) M. Kirschstein, Gerhart Hauptmann, Berlin 1901, S. 28ff. 1894 als Entstehungszeit gibt Schlenther S. 24. 3) Im „Tag" vom 25. Dezember 1907.

gegenüber dem Philistertum Frau Evelines) als Entlastung anführen können. Pochen auf das Recht der Sinnlichkeit und der Ichsucht allen Pflichten gegenüber macht diesen „Edelmann" unerfreulich. Vielleicht wäre im weiteren Verlaufe die Gestalt in besseres Licht gerückt worden; im Vorliegenden fesselt nur der seelenkundige Einblick in die wechselnden Empfindungen, in das Wachsen und Festwerden des Entschlusses.

Die Fahrt nach Griechenland, durch welche Mäurer neue künstlerische Anregung finden und den Freund Gabriel Schilling retten will (vgl. oben S. 75) unternahm der Dichter selbst im April und Mai 1907. Sein Buch Griechischer Frühling (Berlin 1908) will keine Reisebeschreibung sein und nicht über griechische Kunst, Bauten oder Landschaften belehren. Es sind Aufzeichnungen eines Dichters auf der Reise nach Korfu, Olympia, Athen, Delphi, Korinth und Sparta. Gedanken, Betrachtungen, Anschauungen, die sich ihm aufdrängen und die er ungezwungen festhält, den Skizzen des Malers vergleichbare, flüchtig hingeworfene Eindrücke, Augenblicks- und Stimmungsbilder, wertvoll gerade durch ihre persönliche Unmittelbarkeit und Frische. Nicht die Frage: was bietet Griechenland dem heutigen Reisenden? beantwortet das Buch, sondern die: welche Eindrücke, Gedanken, Stimmungen hat Hauptmann auf griechischem Boden empfangen? Diese Antwort lautet: Auch für den modernen Menschen und Dichter ist Hellas nichts Totes, nicht bloße Vergangenheit, sondern ein Lebendiges, Gegenwärtiges. Hellenischer Brauch und Sitte, hellenische Kunst, hellenische Götter sind ihm auf klassischem Boden lebendig, Odysseus und die Gestalten der Tragiker begleiten ihn. Ihn beschäftigen ein Telemachdrama, eine in ferner Studienzeit entworfene Tragödie von Periander, Melissa und Lykophron. Theseus ist ihm lebendige Persönlichkeit, der delphische Apoll und andere Götter gegenwärtige Mächte. Aber auch Goethe tritt ihm im klassischen Lande wieder nahe: eine Ergänzung seiner in Sizilien begonnenen, nie vollendeten „Nausikaa" wird geplant. Prächtige Bilder des Volkslebens, der Reisezufälligkeiten, beispielsweise der Aufnahme im Kloster Hossios Lukas oder bei spartanischen Gastfreunden sind in farbiger Frische hingesetzt, Augenblicksaufnahmen, wie die Begegnung mit dem Hirten der fünf schwarzen Ziegenböcke, Morgen- und Abendstimmungen überzeugend festgehalten. Jugendliche Sorglosigkeit und Genußfähigkeit überkommt den fünfundvierzigjährigen, von allen heimatlichen Ban-

den Gelösten, und wie ein Bekenntnis klingt es aus dem Munde des Mannes, der so viel Lebenstrübe, so oft Niederungen menschlicher Empfindung und menschlichen Elends künstlerisch gestaltet hat: „Als höchste menschliche Lebensform erscheint mir die Heiterkeit: die Heiterkeit eines Kindes, die im gealterten Mann oder Volk entweder erlischt oder sich zur Kraft der Komödie steigert." Der Geist der Wahrhaftigkeit, die Kraft des Miterlebens und Miterleidens sprechen sich auch hier, wie in seinen Dichtungen, aus. In der kindlich-rührenden Freude z. B. an der verwahrlosten und darum so natürlichen Schönheit des königlichen Gartens in Korfu, an so mancher Erscheinung der Pflanzenwelt, des Tierlebens, der Häuslichkeit einfacher Menschen. Wir fühlen mit dem Dichter, wie ihm das nur aus Schule und Buch Bekannte zum persönlichen Erlebnis und damit zum persönlichen Besitztum wird; dies Erwerben des von den Vätern ererbten Gutes macht ihn reich und froh. Lebendig und gehaltvoll zeigt uns dieser „Griechische Frühling" den Dichter und den Menschen von neuen, liebenswürdigen und wertvollen Seiten; und auch die eigene Dichtung empfing neue Befruchtung, die allerdings Jahre zum Ausreifen brauchte und erst 1914 im Odysseusdrama erkennbar wurde.

Hauptmanns erster Roman: Der Narr in Christo Emanuel Quint[1]) erinnert in der Hauptgestalt an den „Apostel". Zwei Richtungen im Schaffen des Dichters fließen hier in einen Strom zusammen: Vorliebe für religiöse Fragen (die genannte Novelle, „Einsame Menschen", „Die Weber" [letztes Bild!], „Hannele", „Die versunkene Glocke", „Michael Kramer", „Rose Bernd" [Vater Bernd und August Keil], „Das Hirtenlied", „Der arme Heinrich", „Die Wiedertäufer", „Der Ketzer von Soana", „Der weiße Heiland", „Indipohdi") und Vorliebe für eingehende Schilderung krankhafter Erscheinungen, wofür fast jedes Werk Beispiele bietet. Und nie wirkte die treibende Kraft seines Schaffens, das Mitleiden mit allen Armen und Leidenden, stärker als in diesem Buche. Emanuel Quint ist die bis ins kleinste ausgeführte Charakterstudie eines religiösen Schwärmers, der das Urchristentum betätigen will. Dafür bot sich als Vorbild der größte mitlebende Dichter Rußlands, Graf Tolstoi, der in älteren Jahren dasselbe anstrebte.[2]) Während der Roman erschien, starb Tolstoi am

1) Erstdruck Die Neue Rundschau 1910, als Buch Weihnacht 1910.
2) Vergl. die männliche Hauptgestalt im nachgelassenen Drama „Und das Licht erscheinet in der Finsternis", worin sich Tolstoi selbst zeichnet.

20. November 1910, und Hauptmann schrieb in seinem warmen Nachruf[1]) die wichtigen, auch für Emanuel Quint aufschlußreichen Sätze: „Viele haben Tolstoi für einen Narren gehalten. Auch Jesus den Heiland hielt man dafür. Er war ein Mensch. Er war unser Bruder. Es brannte in ihm das verzehrende Feuer der Liebe, der Menschlichkeit. Das nahm der Synod für ein Feuer der Hölle. Und es brannte in ihm der Geist, den die Klerisei mit Beschwörungsformeln nicht auslöschen konnte, weil selbst herrschsüchtigen Priestern Gott überlegen ist." Auch Emanuel Quint gilt den vielen, den Weltmenschen, für einen Narren; auch in ihm sieht der Dichter den Menschen, unsern Bruder; auch in ihm, der geistig viel tiefer steht als Tolstoi, brennt das verzehrende Feuer der Liebe, der Menschlichkeit, lebt der Geist, der nach Gott sucht und der seiner Gemeinschaft mit Gott sicher allem Kirchentum und Satzungsdienst gegenüber als Lebendiges, Fruchtbares, darum der Verfolgung durch die staatlich anerkannte Kirche Ausgesetztes wirkt. Hauptmann wollte in seinen Anfängen ein „Leben Jesu" schreiben[2]), und darin wohl ähnlich wie Uhde in seinen religiösen Bildern, an die so manche Auftritte im Roman erinnern, den Heiland in die Gegenwart versetzen, wie es der junge Goethe in seinem leider nur in wenigen mit anschaulichster Kraft ausgeführten Bruchstücken erhaltenen „Ewigen Juden" getan. Im Laufe der Jahre wurde ihm der Gottessohn immer mehr Mensch, bis er schließlich in dem schlesischen Tischlerssohn künstlerisch Gestalt gewann. Der Roman schildert die Erlebnisse eines jener durch die Jahrhunderte seit Christi Tod immer wieder aufgetretenen Schwärmer, deren Glaube an ihre göttliche Sendung sich leicht zu religiösem Größenwahn steigert. Diese Erlebnisse ähneln denen des Heilandes, wie sie die Evangelien schildern; die Kraft und Schönheit der biblischen Berichte bleibt unzerstörbar auch in dieser Übertragung ins heutige Schlesien. Die Armen und Verkommenen des beginnenden 20. Jahrhunderts finden bei dem seltsamen, von ungewöhnlicher Kraft der Liebe erfüllten, den Regierenden als ein erst harmloser, dann gefährlicher Narr erscheinenden Manne Trost, Halt und Glück, wie die armen jüdischen Fischer und Zöllner zu Beginn des 1. Jahrhunderts. So beantwortet Hauptmann auf seine Weise in realistischer Durchführung neuzeitlicher Anschauungen dieselbe Frage wie Goethe im „Ewigen Juden": Wie

1) Berliner Tageblatt. 39. Jahrg. Nr. 591. Montag, 21. Nov. 1910.
2) In der Zeit, da er in Erkner lebte. Schlenther S. 31 f.

den Gelösten, und wie ein Bekenntnis klingt es aus dem Munde des Mannes, der so viel Lebenstrübe, so oft Niederungen menschlicher Empfindung und menschlichen Elends künstlerisch gestaltet hat: „Als höchste menschliche Lebensform erscheint mir die Heiterkeit: die Heiterkeit eines Kindes, die im gealterten Mann oder Volk entweder erlischt oder sich zur Kraft der Komödie steigert.“ Der Geist der Wahrhaftigkeit, die Kraft des Miterlebens und Miterleidens sprechen sich auch hier, wie in seinen Dichtungen, aus. In der kindlich-rührenden Freude z. B. an der verwahrlosten und darum so natürlichen Schönheit des königlichen Gartens in Korfu, an so mancher Erscheinung der Pflanzenwelt, des Tierlebens, der Häuslichkeit einfacher Menschen. Wir fühlen mit dem Dichter, wie ihm das nur aus Schule und Buch Bekannte zum persönlichen Erlebnis und damit zum persönlichen Besitztum wird; dies Erwerben des von den Vätern ererbten Gutes macht ihn reich und froh. Lebendig und gehaltvoll zeigt uns dieser „Griechische Frühling“ den Dichter und den Menschen von neuen, liebenswürdigen und wertvollen Seiten; und auch die eigene Dichtung empfing neue Befruchtung, die allerdings Jahre zum Ausreifen brauchte und erst 1914 im Odysseusdrama erkennbar wurde.

Hauptmanns erster Roman: Der Narr in Christo Emanuel Quint[1]) erinnert in der Hauptgestalt an den „Apostel“. Zwei Richtungen im Schaffen des Dichters fließen hier in einen Strom zusammen: Vorliebe für religiöse Fragen (die genannte Novelle, „Einsame Menschen“, „Die Weber“ [letztes Bild!], „Hannele“, „Die versunkene Glocke“, „Michael Kramer“, „Rose Bernd“ [Vater Bernd und August Keil], „Das Hirtenlied“, „Der arme Heinrich“, „Die Wiedertäufer“, „Der Ketzer von Soana“, „Der weiße Heiland“, „Indipohdi“) und Vorliebe für eingehende Schilderung krankhafter Erscheinungen, wofür fast jedes Werk Beispiele bietet. Und nie wirkte die treibende Kraft seines Schaffens, das Mitleiden mit allen Armen und Leidenden, stärker als in diesem Buche. Emanuel Quint ist die bis ins kleinste ausgeführte Charakterstudie eines religiösen Schwärmers, der das Urchristentum betätigen will. Dafür bot sich als Vorbild der größte mitlebende Dichter Rußlands, Graf Tolstoi, der in älteren Jahren dasselbe anstrebte.[2]) Während der Roman erschien, starb Tolstoi am

1) Erstdruck Die Neue Rundschau 1910, als Buch Weihnacht 1910.
2) Vergl. die männliche Hauptgestalt im nachgelassenen Drama „Und das Licht erscheinet in der Finsternis“, worin sich Tolstoi selbst zeichnet.

20. November 1910, und Hauptmann schrieb in seinem warmen Nachruf[1]) die wichtigen, auch für Emanuel Quint aufschlußreichen Sätze: „Viele haben Tolstoi für einen Narren gehalten. Auch Jesus den Heiland hielt man dafür. Er war ein Mensch. Er war unser Bruder. Es brannte in ihm das verzehrende Feuer der Liebe, der Menschlichkeit. Das nahm der Synod für ein Feuer der Hölle. Und es brannte in ihm der Geist, den die Klerisei mit Beschwörungsformeln nicht auslöschen konnte, weil selbst herrschsüchtigen Priestern Gott überlegen ist." Auch Emanuel Quint gilt den vielen, den Weltmenschen, für einen Narren; auch in ihm sieht der Dichter den Menschen, unsern Bruder; auch in ihm, der geistig viel tiefer steht als Tolstoi, brennt das verzehrende Feuer der Liebe, der Menschlichkeit, lebt der Geist, der nach Gott sucht und der seiner Gemeinschaft mit Gott sicher allem Kirchentum und Satzungsdienst gegenüber als Lebendiges, Fruchtbares, darum der Verfolgung durch die staatlich anerkannte Kirche Ausgesetztes wirkt. Hauptmann wollte in seinen Anfängen ein „Leben Jesu" schreiben[2]), und darin wohl ähnlich wie Uhde in seinen religiösen Bildern, an die so manche Auftritte im Roman erinnern, den Heiland in die Gegenwart versetzen, wie es der junge Goethe in seinem leider nur in wenigen mit anschaulichster Kraft ausgeführten Bruchstücken erhaltenen „Ewigen Juden" getan. Im Laufe der Jahre wurde ihm der Gottessohn immer mehr Mensch, bis er schließlich in dem schlesischen Tischlerssohn künstlerisch Gestalt gewann. Der Roman schildert die Erlebnisse eines jener durch die Jahrhunderte seit Christi Tod immer wieder aufgetretenen Schwärmer, deren Glaube an ihre göttliche Sendung sich leicht zu religiösem Größenwahn steigert. Diese Erlebnisse ähneln denen des Heilandes, wie sie die Evangelien schildern; die Kraft und Schönheit der biblischen Berichte bleibt unzerstörbar auch in dieser Übertragung ins heutige Schlesien. Die Armen und Vorkommenen des beginnenden 20. Jahrhunderts finden bei dem seltsamen, von ungewöhnlicher Kraft der Liebe erfüllten, den Regierenden als ein erst harmloser, dann gefährlicher Narr erscheinenden Manne Trost, Halt und Glück, wie die armen jüdischen Fischer und Zöllner zu Beginn des 1. Jahrhunderts. So beantwortet Hauptmann auf seine Weise in realistischer Durchführung neuzeitlicher Anschauungen dieselbe Frage wie Goethe im „Ewigen Juden": Wie

1) Berliner Tageblatt. 39. Jahrg. Nr. 591. Montag, 21. Nov. 1910.
2) In der Zeit, da er in Erkner lebte. Schlenther S. 31 f.

würde es dem Heiland ergehen, wenn er, heute auf die Erde zurückgekehrt, in die Länder käme, die seinen Namen tragen? Indem er diese Antwort faßt in die Lebensschilderung eines ganz menschlichen, ja geistig schwachen, doch mit ungewöhnlichen Herzensgaben ausgestatteten Schwärmers, streift er die Tragik des verkannten Genies und fesselt durch sein durchgeführte Zergliederung des Seelenlebens Quints. Denn hier, wo er sich die Breite des Erzählers gestattet, ist der Raum für das Beste seiner Kunst, die eindringliche Klarlegung innerer Entwicklungen, unbeschränkt, und wenn auch Längen stören, die Überzeugung, daß dieser Stoff nur in Romanform zu voller künstlerischer Gestaltung und damit zu voller Wirkung kommen konnte, muß sich jedem Leser aufdrängen. Der Wert des Romans liegt neben der Anschaulichkeit der Darstellung in der trefflichen Charakterzeichnung[1]). Dieser Narr in Christo ist ein eigenartiger Mensch, dessen seltsames, nach landläufigen Begriffen nicht ganz normales Geistes- und Gemütsleben der Dichter in all seinen Feinheiten und Wandlungen vor uns ausbreitet. Die treibende Kraft in ihm ist die Liebe zu allem Geschaffenen, das Mitleid mit aller Kreatur.

„Es spricht aus ihm ein so allgütiger Geist der Barmherzigkeit, daß ich mit meiner Liebe mir vorkomme wie ein toter und grausamer Mann", sagt Bruder Nathanael, dessen Liebesfähigkeit schon weit über das Alltägliche hinausgeht; an anderen Stellen heißt es: „Emanuels Seele war voller Liebe. Näherte sich ein Mensch ihm an, so bemerkte er gleich den Kummer und auch die Schönheit in seinem Angesicht. War es ein Mann, so sagte seine Seele sogleich in der Stille „Bruder" zu ihm, war es ein Weib, so sagte sie „Schwester" .... Und er liebte sie alle und hätte sie alle gern in die Arme und an sein Herz genommen, obgleich ihm aus ihren wahnsinnigen Blicken oft genug Haß, Hohn und Verachtung entgegensprang." Und ein andermal: „Ein Hunger nach Menschenseele überkam ihn wie nie zuvor. Es brach eine schmerzhafte Liebe und Sehnsucht zu Menschen in ihm auf. Es war, als wäre im Lichte der grenzenlosen Liebe zu Jesu, dem Menschen, ihm eine tiefe Erkenntnis von Menschenwert und Menschenberuf erschlossen worden. Die Menschenliebe nagte an ihm." Der Ausdruck dieser unendlichen Menschenliebe ist das Lächeln Quints, „das ihm unwiderstehlich viele Herzen gewann .... Dies stumme Lächeln, das soviel zu verstehen, soviel zu vergeben schien, glich

---

1) Der vor dem Feind gefallene Maler Franz Marc rühmt die „beispiellose Sachlichkeit", das Buch sei „ganz unliterarisch d. h. ohne Laune und ohne Willkür, sondern gänzlich episch, logisch, notwendig und ohne Wanken geschrieben.". (Briefe aus dem Felde. Berlin 1921. S. 83.)

einem Frühlingssonnenblick, der zu gleicher Zeit das Eis zerschmilzt und die Blume zum Blühen bringt."[1])

Neben Quint treten scharf gezeichnete Jünger und Jüngerinnen: die Brüder Scharf, die Familie Schubert, die Brüder Hassenpflug, der schließlich zum Judas werdende böhmische Josef, die Jünglinge Dominik und Kurt Simon, der Schneider Schwabe, die Schwestern Hedwig und Marie Krause, die rührende, Emanuel in blinder Verehrung und reiner Liebe ergebene Ruth Heidebrand (verwandt mit Ottegebe im „Armen Heinrich") und andere, alle lebendige eigenartige Persönlichkeiten.[2]) Dazu dann die vielen aus allen Gesellschaftsschichten um Quint, unter denen der Kreis des reichen, christlich wohltätigen Gurauer Fräuleins mit den verschiedenen Bezirken des Krankenschwesternhauses, der Gärtnerei, der Schloßbibliothek besonders anschaulich wird. Das beständige Verweilen in einer Stimmung, der des religiösen Schwärmers, durch den ganzen Roman hindurch hat etwas Ermüdendes. Aber die Kraft der Charakterzeichnung wie die Anschaulichkeit der Darstellung heben dies Werk hoch über die ihm vorangehenden Schauspiele („Kaiser Karls Geisel", „Griselda"); die reife Ausgeglichenheit und die Gelassenheit des Erzählers tun doppelt wohl nach all dem Hastigen und Skizzenhaften in den Dramen dieser Zeit. Das Problem des religiösen Schwarmgeistes, wenn auch nicht restlos gelöst, ist so tief gefaßt, mit so viel Ernst und innerer Anteilnahme verarbeitet, daß es auch den solchen Fragen Fernerstehenden fesseln muß, sofern er in einem Roman mehr sucht als flüchtige Zerstreuung; das Buch fordert vom Leser Vertiefung und geistiges Miterleben. Mit alter realistischer Kraft und Schärfe zeichnet Hauptmann ergreifende Elendschilderungen (die Bilder der schlesischen Heimat, das Treiben in der Breslauer Winkelkneipe, in der Quint in seiner letzten Zeit verkehrt), während über die dem Gurauer Fräulein gewidmeten Abschnitte eine weiche idyllische Klarheit sich ausbreitet, und die den evangelischen Berichten entsprechenden Erlebnisse Quints einfach und warm zu großer Innigkeit gestaltet sind.

---

1) Ges. Werke. V. S. 93, 110, 133, 343. 2) Für einige nennt Schlenther Urbilder aus Hauptmanns Leben: Kurt Simon Selbstporträt aus der Landwirtszeit; „die temperamentvolle Christin" Julie Schübler seine Tante Julie Schubert, der Arzt Hülsebusch ein Jenaer Studiengenosse Alfred Plötz (S. 18, 20, 253). Ein anderer Beurteilter will in den Brüdern Hassenpflug die Brüder Hart erkennen. Vgl. Litt. Echo XV, 1215.



würde es dem Heiland ergehen, wenn er, heute auf die Erde zurückgekehrt, in die Länder käme, die seinen Namen tragen? Indem er diese Antwort faßt in die Lebensschilderung eines ganz menschlichen, ja geistig schwachen, doch mit ungewöhnlichen Herzensgaben ausgestatteten Schwärmers, streift er die Tragik des verkannten Genies und fesselt durch fein durchgeführte Zergliederung des Seelenlebens Quints. Denn hier, wo er sich die Breite des Erzählers gestattet, ist der Raum für das Beste seiner Kunst, die eindringliche Klarlegung innerer Entwicklungen, unbeschränkt, und wenn auch Längen stören, die Überzeugung, daß dieser Stoff nur in Romanform zu voller künstlerischer Gestaltung und damit zu voller Wirkung kommen konnte, muß sich jedem Leser aufdrängen. Der Wert des Romans liegt neben der Anschaulichkeit der Darstellung in der trefflichen Charakterzeichnung[1]). Dieser Narr in Christo ist ein eigenartiger Mensch, dessen seltsames, nach landläufigen Begriffen nicht ganz normales Geistes- und Gemütsleben der Dichter in all seinen Feinheiten und Wandlungen vor uns ausbreitet. Die treibende Kraft in ihm ist die Liebe zu allem Geschaffenen, das Mitleid mit aller Kreatur.

„Es spricht aus ihm ein so allgütiger Geist der Barmherzigkeit, daß ich mit meiner Liebe mir vorkomme wie ein toter und grausamer Mann", sagt Bruder Nathanael, dessen Liebesfähigkeit schon weit über das Alltägliche hinausgeht; an anderen Stellen heißt es: „Emanuels Seele war voller Liebe. Näherte sich ein Mensch ihm an, so bemerkte er gleich den Kummer und auch die Schönheit in seinem Angesicht. War es ein Mann, so sagte seine Seele sogleich in der Stille „Bruder" zu ihm, war es ein Weib, so sagte sie „Schwester" . . . . Und er liebte sie alle und hätte sie alle gern in die Arme und an sein Herz genommen, obgleich ihm aus ihren wahnsinnigen Blicken oft genug Haß, Hohn und Verachtung entgegensprang." Und ein andermal: „Ein Hunger nach Menschenseele überkam ihn wie nie zuvor. Es brach eine schmerzhafte Liebe und Sehnsucht zu Menschen in ihm auf. Es war, als wäre im Lichte der grenzenlosen Liebe zu Jesu, dem Menschen, ihm eine tiefe Erkenntnis von Menschenwert und Menschenberuf erschlossen worden. Die Menschenliebe nagte an ihm." Der Ausdruck dieser unendlichen Menschenliebe ist das Lächeln Quints, „das ihm unwiderstehlich viele Herzen gewann . . . . Dies stumme Lächeln, das soviel zu verstehen, soviel zu vergeben schien, glich

1) Der vor dem Feind gefallene Maler Franz Marc rühmt die „beispiellose Sachlichkeit", das Buch sei „ganz unliterarisch d.h. ohne Laune und ohne Willkür, sondern gänzlich episch, logisch, notwendig und ohne Wanken geschrieben.". (Briefe aus dem Felde. Berlin 1921. S. 83.)

einem Frühlingssonnenblick, der zu gleicher Zeit das Eis zerschmilzt und die Blume zum Blühen bringt."[1])

Neben Quint treten scharf gezeichnete Jünger und Jüngerinnen: die Brüder Scharf, die Familie Schubert, die Brüder Hassenpflug, der schließlich zum Judas werdende böhmische Josef, die Jünglinge Dominik und Kurt Simon, der Schneider Schwabe, die Schwestern Hedwig und Marie Krause, die rührende, Emanuel in blinder Verehrung und reiner Liebe ergebene Ruth Heidebrand (verwandt mit Ottegebe im „Armen Heinrich") und andere, alle lebendige eigenartige Persönlichkeiten.[2]) Dazu dann die vielen aus allen Gesellschaftsschichten um Quint, unter denen der Kreis des reichen, christlich wohltätigen Gurauer Fräuleins mit den verschiedenen Bezirken des Krankenschwesternhauses, der Gärtnerei, der Schloßbibliothek besonders anschaulich wird. Das beständige Verweilen in einer Stimmung, der des religiösen Schwärmers, durch den ganzen Roman hindurch hat etwas Ermüdendes. Aber die Kraft der Charakterzeichnung wie die Anschaulichkeit der Darstellung heben dies Werk hoch über die ihm vorangehenden Schauspiele („Kaiser Karls Geisel", „Griselda"); die reife Ausgeglichenheit und die Gelassenheit des Erzählers tun doppelt wohl nach all dem Hastigen und Skizzenhaften in den Dramen dieser Zeit. Das Problem des religiösen Schwarmgeistes, wenn auch nicht restlos gelöst, ist so tief gefaßt, mit so viel Ernst und innerer Anteilnahme verarbeitet, daß es auch den solchen Fragen Fernerstehenden fesseln muß, sofern er in einem Roman mehr sucht als flüchtige Zerstreuung; das Buch fordert vom Leser Vertiefung und geistiges Miterleben. Mit alter realistischer Kraft und Schärfe zeichnet Hauptmann ergreifende Elendschilderungen (die Bilder der schlesischen Heimat, das Treiben in der Breslauer Winkelkneipe, in der Quint in seiner letzten Zeit verkehrt), während über die dem Gurauer Fräulein gewidmeten Abschnitte eine weiche idyllische Klarheit sich ausbreitet, und die den evangelischen Berichten entsprechenden Erlebnisse Quints einfach und warm zu großer Innigkeit gestaltet sind.

---

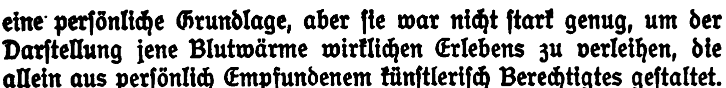
1) Ges. Werke. V. S. 93, 110, 133, 343. 2) Für einige nennt Schlenther Urbilder aus Hauptmanns Leben: Kurt Simon Selbstporträt aus der Landwirtszeit; „die temperamentvolle Christin" Julie Schübler seine Tante Julie Schubert, der Arzt Hülsebusch ein Jenaer Studiengenosse Alfred Plötz (S. 18, 20, 253). Ein anderer Beurteilter will in den Brüdern Hassenpflug die Brüder Hart erkennen. Vgl. Litt. Echo XV, 1215.

Die öfter aufgeworfene Frage, ob der Dichter selber an seinen Helden glaube, oder ob er ihn ironisch, eben als „Narren“, auffasse, wird verschieden beantwortet. Ich glaube nicht, daß es dem Schaffenden möglich gewesen wäre, mit solcher Liebe dieser seltsamen Persönlichkeit nachzugehen und ihre Entwicklung so ins tiefste zu verfolgen, wenn er in Quint nur mit überlegenem Spott den armen Narren gesehen hätte. Das trotz aller Schrullen und Schranken wertvolle Menschentum Quints bricht immer wieder sieghaft durch, und der für so viele unwiderstehliche Zauber seines Wesens, der ihm eine große (wenn auch nicht durchweg aus reinsten Beweggründen handelnde) Anhängerschaft gewinnt, spricht doch für das im letzten Grunde Echte der Persönlichkeit. Allerdings erstrebt Hauptmann mit allen Mitteln Sachlichkeit: nicht durch die Parteinahme des Erzählers soll der Leser für Quint gewonnen, sondern durch die kühle, hie und da ans Ironische streifende Darstellung zu eigenem Urteil geführt werden. Hauptmann will nicht durch einseitig Licht und Schatten verteilende Darstellung überreden, sondern durch einfache Berichterstattung überzeugen. Ich stimme vollauf dem Urteile Stehrs bei: „Hier liegt wieder ein Werk Hauptmanns vor uns, dessen hoher Wert nicht mehr durch mancherlei Unzulängliches, sondern durch den Reichtum großer Vorzüge uns zum Bewußtsein kommt. Der tiefe und breite Strom des Lebens, die Schärfe der Zeichnung, die Sicherheit der Schicksalsführung mit ihrem Aufklingen unterirdischer Mächte, stellen den Roman zu den besten Werken des Dichters.“[1])

Ist für den Durchschnittsleser „Emanuel Quint“ eine schwere, weil allzu fremdem Gebiet entnommene, allzu hohe Ansprüche stellende Kost, so kommt seinem Geschmack der Roman Atlantis[2]) nur allzuweit entgegen. Der Unterhaltung Suchende findet da spannende Verwicklungen und aufregende Ereignisse, wer nach höheren künstlerischen Werten forscht, geht fast leer aus. Eine 1892 in starker gemütlicher Erregung von Paris aus unternommene Fahrt nach Amerika, deren Erinnerungen auch auf der griechischen Reise auftauchten[3]), eigene Erlebnisse, die zur Dichtung der „Versunkenen Glocke“ geführt hatten und auch sonst in seinen Dramen nachzittern[4]), schufen dem Buche

---

1) Neue Rundschau 1911, I, 268. 2) Gleichzeitiger Erstdruck Berliner Tageblatt und Neue freie Presse 1912; Buchausgabe (stilistisch überarbeitet) Weihnacht 1912. 3) Ges. Werke VI.16. 4) Schlenther S. 263.



eine persönliche Grundlage, aber sie war nicht stark genug, um der Darstellung jene Blutwärme wirklichen Erlebens zu verleihen, die allein aus persönlich Empfundenem künstlerisch Berechtigtes gestaltet.

Friedrich von Kammacher, ein deutscher Arzt, der sich wissenschaftlich bloßgestellt hat, folgt, von unsinniger Leidenschaft an die sechzehnjährige Tänzerin Ingigerd gefesselt, ihr nach Amerika, erlebt den Untergang des Schiffes und rettet dabei die Geliebte, so daß sie mit wenigen Gefährten das Land erreichen. Dort befreit er sich immer mehr von seiner unwürdigen Leidenschaft, findet neue Freunde, verändert sich in schwerer Krankheit von Grund aus und kehrt an der Seite einer jungen, in Amerika zu tatkräftiger Lebensauffassung erwachsenen Frau nach Deutschland zu seinen Eltern, seinen Kindern heim.

Aber dieser Mann bleibt uns fremd; seine innere Entwicklung erweckt ebensowenig Anteilnahme als die durchtriebene jugendliche Verführerin, der kleine Racker Ingigerd, die wie die ebenso angefaulte Gersuind hinter der Schönheit eines Rautendelein, hinter der Lebenswahrheit einer Hanna Elias weit zurückbleibt. Seit Erscheinen ist die ausgedehnte Schilderung des Schiffsunterganges (der bald darauf durch den Untergang der „Titanic" in furchtbarer Wirklichkeit sich wiederholte) mit hohem Lobe bedacht worden: der fesselndste Teil des Buches mit größter Genauigkeit und staunenswerter Sachlichkeit in alle Einzelheiten ausgemalt, nur allzusehr bei gleichgültigen Nebenumständen verweilend; auch ist der künstlerische Gewinn gering gegenüber dem Aufwand von Mitteln. Der größte Bewunderer Hauptmanns hat das schlimme Wort von einem „Werke des höheren dichterischen Reportertums" geprägt und den Roman als „filmreif" bezeichnet.[1]) Manche Einzelheiten sind vortrefflich, und mit großer Sicherheit hat Hauptmann auch hier in all den verschiedenartigen und verschiedenwertigen Menschen, die den Ozeanriesen „Roland" bevölkern, mit knappen Strichen lebendige Persönlichkeiten umrissen. Trotzdem bleibt „Atlantis" ein richtiger Zeitungsroman, dem die Vorführung als Lichtspiel in keiner Weise zu nahe tritt. Feuilleton und Kino liegen nicht weit auseinander: ihr gemeinsames Ziel ist stärkste Augenblickswirkung. Um so ferner liegen beide dem wahrhaft Dichterischen, dessen Ziel immer Dauerwirkung, in seiner höchsten Steigerung Ewigkeitswert ist. Darum bedauern wir, wenn der Dichter der „Weber"

1) Jenes Wort Schlenthers in der Besprechung der „Atlantis": Berliner Tageblatt 1912, Nr. 599, dieses am Schlusse seines Hauptmannbuches, S. 268.

und des „Emanuel Quint" in solche Niederungen literarischer Betätigung herabsteigt.

Dies Bedauern steigert sich gegenüber zwei weiteren Veröffentlichungen: im schlimmen Jahre 1913 hat Hauptmann nicht nur auf Bestellung das mißglückte „Festspiel" geschrieben, sondern auch auf Bestellung (des Verlages) ein erstes, 1914 ein zweites Bändchen der Ullstein-Jugendbücher veröffentlicht: „Lohengrin" und „Parsival", beide „Meinem zwölfjährigen Sohne Benvenuto gewidmet". Zeigte das „Festspiel" Mangel an Verständnis für die großen treibenden Kräfte der Freiheitskriege, so diese Bändchen Mangel an Verständnis für die Größe und Herrlichkeit unserer alten deutschen Sagen. Es sind stark modernisierte, in einem oft unleidlich verkünstelten, dann wieder gemacht kindlichen Stile vorgetragene Nacherzählungen, die weder der Tiefe noch der Wucht jener gewaltigen Gebilde gerecht werden, und sie außerdem durch Zutaten, triviale Ausdeutung und gequälte Klügelei entstellen. Derselbe Mann, welcher der rührenden Märe vom „Armen Heinrich" wohl auch, um ein Wort Gottfried Kellers über seine Legenden zu wiederholen, „das Gesicht nach einer anderen Himmelsrichtung gewendet", aber doch eine ergreifende Dichtung von der Kraft echten Mitleides daraus gestaltet hat, versagt hier größeren, alle Weiten menschlichen Erlebens umfassenden mittelalterlichen Dichtungen gegenüber. Das strenge Urteil Professor von der Leyens über Ullsteins Jugendbücherei trifft jedenfalls für diese beiden (mir allein bekannten) Bändchen vollauf zu: „Mit Hilfe großer Namen und großer Mittel werden hier schöne und tiefsinnige Schöpfungen des Mittelalters entstellt und verfälscht, und diese Entstellungen und Verfälschungen alsdann als echte Kunst massenhaft verbreitet[1]) und dem Volk und der Jugend aufgedrängt."[2]) Unbegreiflich bleibt, daß ein Dichter wie Hauptmann, der so Neues zu gestalten, so Ergreifendes zu schaffen vermochte, in solche Alltäglichkeit, wie sie „Die Jungfern vom Bischofsberg" unter den dramatischen, „Atlantis" unter den erzählenden Werken, zu solchen Mißgriffen, wie sie das „Festspiel" auf dramatischem, diese „Jugendbücher" auf erzählendem Gebiete zeigen, herabsinken konnte. Mag Hast des Schaffens, Jagen nach Erfolg, Urteilslosigkeit der eigenen Arbeit gegenüber manches erklären, es bleibt ein ungelöster Rest.

1) „Parsival" war schon im Herbst 1914 beim Verleger vergriffen!
2) Der Bücherwurm Bd. III, S. 181 f.

Erfreulicherweise folgte noch immer auf solche Zeiten des Niedergangs ein neuer Aufstieg: wie dem Dichter nach dem „Festspiel" im „Bogen des Odysseus" und im „Weißen Heiland" Werke gelangen, die, wenn auch keine vollendeten Kunstgebilde, doch ihren Schöpfer in der Vollkraft eigenartiger Begabung auf neuen Wegen nach neuen Zielen ringend zeigen, so schuf er nach „Lohengrin" und „Parsival" seine Meisternovelle „Der Ketzer von Soana"[1]), die den Erzähler auf bisher unerreichter Höhe zeigt, eine Rahmenerzählung, wie sie in der deutschen Dichtung seit den Tagen der Romantik besonders beliebt sind.

In ganz epischem, absichtlich kühlem Tone berichtet der Dichter von seinem Aufenthalt in den Berghöhen über dem Luganer See, von seiner Bekanntschaft und öfterem Zusammentreffen mit einem seltsamen Ziegenhirten des Monte Generoso, der im Volksmund der Ketzer von Soana heißt. Dieser liest ihm aus seiner Handschrift die eigentliche Novelle vor, die zwar vor langer Zeit spielt, aber leicht als seine eigene Geschichte erkennbar ist: ein Priester wird nach seinen Worten „aus einem unnatürlichen Menschen ein natürlicher, aus einem gefangenen ein freier, aus einem zerstörten und verdrossenen ein glücklicher und zufriedener"[2]). Der junge Francesco Vela, Priester im hoch- und abgelegenen Soana, ein strenger Eiferer im Dienst der Kirche, kam rasch in den Ruf eines Heiligen. Durch die Fürsorge für ein verwildertes, in Blutschande auf der Alpe von Santa Croce lebendes Geschwisterpaar, dessen Tochter, die schöne fünfzehnjährige Agata es ihm antut, auf neue Gedankengänge gebracht, die er zunächst als Versuchungen bekämpft, wendet er sich unter schweren Gewissensnöten immer mehr von der Verehrung des Kreuzes, von Geistigkeit und Askese zu einem Phallusdienste der allmächtigen Zeugungs- und Schöpferkraft der Natur. Nun sieht er Natur und Menschen mit neuen Augen, mit weit aufgeschlossenen Sinnen, alles gewinnt Sprache, und immer heidnischer werden seine Gedanken, besonders seit dem ersten Kusse der von den Dorfleuten verfolgten und mißhandelten Agata und dem anschließenden Gange zu zweien durch die leuchtende Frühlingsnacht; nun entfaltet sich seine Leidenschaft hemmungslos, er fühlt sich zeitlos glücklich „in der Fülle der sündenlosen Schöpfung."[3]) Nochmalige Gewissensnöte klären sich zum Siege natürlichen Menschentums über Erziehung, Priestertum und Kirche. — Dann schließt wieder der Dichter seinen knappgefaßten Bericht: als unwürdig seines Amtes aus der Kirche gejagt, lebt der frühere Priester in der Einsamkeit der großen Bergnatur, und beim Abstiege trifft der Dichter Weib und Kind des Verfemten; wie eine mächtige Naturerscheinung schreitet sie an ihm vorüber.

Die Darstellung in der Novelle selbst ist von einer in Hauptmanns Prosa sonst nirgends erreichten, quellenden Fülle, frisch

1) Erstdruck: Neue Rundschau, Januar 1918. Als Buch 1918. — 2) S. W. VII 388. — 3) Ebenda S. 469.

und anschaulich, reich an treffenden Bildern. Eine nur im „Griechischen Frühling" ähnlich zu findende Freude an der Natur, die, wie im Odysseusdrama, durchaus mithandelnd, ja das Menschengeschick bestimmend eingreift, bringt ein völlig neues Naturgefühl des Dichters zum Ausdruck. Der Aufbau steigert sich zu drei prachtvoll herausgearbeiteten Höhepunkten: dem Aufstieg zur Kapelle der heiligen Agata und der dortigen ersten Messe für die verfemte Familie; der Begegnung mit dem auf dem Bock reitenden Mädchen; der ersten Liebesnacht in der paradiesischen Einsamkeit eines Flußinselchens. Verwandtschaft mit der Frühnovelle „der Apostel" ist unverkennbar: auch für den „Ketzer von Soana" werden „die Naturerscheinungen zu Offenbarungen, die sich zu großen inneren Erlebnissen verdichten" (vgl. oben S. 105). Nur daß nun der große Gegensatz des durch Kirchen- und andere Menschensatzungen Naturentfremdeten und des durch Befolgung der Naturgebote im Sinne der Antike Naturnahen in den Mittelpunkt tritt, und die Befreiung eines Enggefesselten zum Einklang mit der Natur, der keine Schuld mehr kennt. Die vielfach beanstandete starke Betonung des Geschlechtlichen erscheint sachlich gerechtfertigt, da das große Erlebnis der Natur in dem bisher allem Natürlichen verschlossenen Priester, der nun erst in Blume, Tier und Weib ihre zeugende d. h. schaffende Kraft und im einfachen Hirten den reinen Menschen erkennt, nur in dieser Weise zu so voller Anschaulichkeit gestaltet werden konnte. Mit der südlichen Landschaft aber hat der Dichter auch südliche Klarheit und trotz starker Betonung des Dämonischen in allem Naturgeschehen südliche Heiterkeit seiner Erzählung gewonnen, die in Fülle und Rundung in sich geschlossen ruht, ein Werk reifer und starker Kunst.

Sind im „Ketzer von Soana" Inhalt und Form zu künstlerischer Einheit verschmolzen, so verfällt dagegen die nächste epische Dichtung (dazwischen liegen die Dramen „Der weiße Heiland", „Indipohdi" und die Veröffentlichung des älteren „Peter Brauer") wieder der Unsicherheit und Unausgeglichenheit: „Anna. Ein ländliches Liebesgedicht".[1]) 24 Gesänge in Hexametern, eingeleitet durch Verse aus Vergils bukolischen Gedichten, anklingend vielfach an Theokrits Hirtenlieder. Aber der moderne Stoff der ganz realistischen im heimatlichen Schlesien spielenden Handlung und der antike Vers sind nicht einheit-

1) Erstdruck als Buch 1921.



bunden, nicht mit künstlerischer Notwendigkeit verwachsen:
wand paßt nicht zum Körper. Der Eindruck bleibt stilistisch
weil der öfter in naturalistische Kleinmalerei sich verlierende
nicht jene durchgängige Erhebung ins Allgemein- und Rein-
iche erfahren hat, die allein diese gehaltene und reine Form
tigen würde (wie das im klassischen deutschen Vorbilde, Goethes
nn und Dorothea", geschehen ist). Wieder sind Jugenderin-
n verwertet: der Held Luz, der früher Landwirt werden sollte,
n Bildhauer zum Dichter sich entwickelt hat und ins Haus
wandten, bei denen er jene Lehrzeit durchmachte, als Gast
, ist in vielem ein jugendliches Selbstporträt des Dichters,
s pietistische Gutsbesitzerpaar Schwarzkopp erinnert an Onkel
nte Schubert (vgl. S. 12). Die Gestalten sind durchweg an-
 gezeichnet, so außer den genannten der immer wieder dem
Alkohol verfallende Onkel Just, und besonders Anna selber,
ne Elevin auf dem Gutshofe, ein bei scheinbarer äußerer Zu-
ung lockendes und verderbendes Weib; um ihretwillen hat
verliebter Gymnasiast das Leben genommen, sie ist von einem
nis umgeben, das sich erst ganz zuletzt völlig aufklärt: Onkel
t sie verführt, und sie muß büßen durch die von den Ver-
n erzwungene Heirat mit einem Pietistenapostel, der die ver-
Seele retten will. Luz liebt sie seit der ersten Begegnung, da
 Geflügel das Futter streut, mit starker, rasch anwachsender
während sie nur einmal bei seiner Abreise am Schluß ihre
chaft für ihn deutlich verrät, weil sie weiß, daß dieser Ab-
in endgültiger ist: die schönste Stelle des Ganzen. Ich kann
halt hier nicht ins einzelne verfolgen. Schönen, zarten und
 Stellen (z. B. das Zusammentreffen auf dem Kirchhof, der
ßende Gang der beiden und ihr Kirschenessen Ges. 7; die Schil-
des ersten Kusses Ges. 17; alles, was auf den frühverstorbenen
Schwarzkopp sich bezieht) stehen einzelne widerlich rohe (z. B.
findung des sinnlos betrunkenen Onkel Just Ges. 23) oder un-
m Schmutze wühlende (z. B. die Schilderung des Dresdener
s durch Just Ges. 20) im Sinne der naturalistischen Anfänge
hters gegenüber. Auch die Versbehandlung ist ungleich: lesen
le Seiten leichtflüssig und schön, so manche andere holprig und
besonders im letzten Drittel häufige metrische und rhythmische
ssigkeiten. Sprachlich berühren die oft weit hergeholten anti-

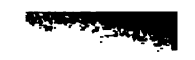
und anschaulich, reich an treffenden Bildern. Eine nur im „Griechischen Frühling" ähnlich zu findende Freude an der Natur, die, wie im Odysseusdrama, durchaus mithandelnd, ja das Menschengeschick bestimmend eingreift, bringt ein völlig neues Naturgefühl des Dichters zum Ausdruck. Der Aufbau steigert sich zu drei prachtvoll herausgearbeiteten Höhepunkten: dem Aufstieg zur Kapelle der heiligen Agata und der dortigen ersten Messe für die verfemte Familie; der Begegnung mit dem auf dem Bock reitenden Mädchen; der ersten Liebesnacht in der paradiesischen Einsamkeit eines Flußinselchens. Verwandtschaft mit der Frühnovelle „der Apostel" ist unverkennbar: auch für den „Ketzer von Soana" werden „die Naturerscheinungen zu Offenbarungen, die sich zu großen inneren Erlebnissen verdichten" (vgl. oben S. 105). Nur daß nun der große Gegensatz des durch Kirchen- und andere Menschensatzungen Naturentfremdeten und des durch Befolgung der Naturgebote im Sinne der Antike Naturnahen in den Mittelpunkt tritt, und die Befreiung eines Enggefesselten zum Einklang mit der Natur, der keine Schuld mehr kennt. Die vielfach beanstandete starke Betonung des Geschlechtlichen erscheint sachlich gerechtfertigt, da das große Erlebnis der Natur in dem bisher allem Natürlichen verschlossenen Priester, der nun erst in Blume, Tier und Weib ihre zeugende d. h. schaffende Kraft und im einfachen Hirten den reinen Menschen erkennt, nur in dieser Weise zu so voller Anschaulichkeit gestaltet werden konnte. Mit der südlichen Landschaft aber hat der Dichter auch südliche Klarheit und trotz starker Betonung des Dämonischen in allem Naturgeschehen südliche Heiterkeit seiner Erzählung gewonnen, die in Fülle und Rundung in sich geschlossen ruht, ein Werk reifer und starker Kunst.

Sind im „Ketzer von Soana" Inhalt und Form zu künstlerischer Einheit verschmolzen, so verfällt dagegen die nächste epische Dichtung (dazwischen liegen die Dramen „Der weiße Heiland", „Indipohdi" und die Veröffentlichung des älteren „Peter Brauer") wieder der Unsicherheit und Unausgeglichenheit: „Anna. Ein ländliches Liebesgedicht".[1]) 24 Gesänge in Hexametern, eingeleitet durch Verse aus Vergils bukolischen Gedichten, anklingend vielfach an Theokrits Hirtenlieder. Aber der moderne Stoff der ganz realistischen im heimatlichen Schlesien spielenden Handlung und der antike Vers sind nicht einheit-

1) Erstdruck als Buch 1921.



erbunden, nicht mit künstlerischer Notwendigkeit verwachsen:
Gewand paßt nicht zum Körper. Der Eindruck bleibt stilistisch
n, weil der öfter in naturalistische Kleinmalerei sich verlierende
lt nicht jene durchgängige Erhebung ins Allgemein- und Rein-
hliche erfahren hat, die allein diese gehaltene und reine Form
ertigen würde (wie das im klassischen deutschen Vorbilde, Goethes
nann und Dorothea", geschehen ist). Wieder sind Jugenderin-
igen verwertet: der Held Luz, der früher Landwirt werden sollte,
den Bildhauer zum Dichter sich entwickelt hat und ins Haus
Verwandten, bei denen er jene Lehrzeit durchmachte, als Gast
hrt, ist in vielem ein jugendliches Selbstporträt des Dichters,
das pietistische Gutsbesitzerpaar Schwarzkopp erinnert an Onkel
Tante Schubert (vgl. S. 12). Die Gestalten sind durchweg an-
lich gezeichnet, so außer den genannten der immer wieder dem
l Alkohol verfallende Onkel Just, und besonders Anna selber,
höne Elevin auf dem Gutshofe, ein bei scheinbarer äußerer Zu-
altung lockendes und verderbendes Weib; um ihretwillen hat
in verliebter Gymnasiast das Leben genommen, sie ist von einem
imnis umgeben, das sich erst ganz zuletzt völlig aufklärt: Onkel
hat sie verführt, und sie muß büßen durch die von den Ver-
ten erzwungene Heirat mit einem Pietistenapostel, der die ver-
e Seele retten will. Luz liebt sie seit der ersten Begegnung, da
m Geflügel das Futter streut, mit starker, rasch anwachsender
, während sie nur einmal bei seiner Abreise am Schluß ihre
nschaft für ihn deutlich verrät, weil sie weiß, daß dieser Ab-
ein endgültiger ist: die schönste Stelle des Ganzen. Ich kann
Inhalt hier nicht ins einzelne verfolgen. Schönen, zarten und
en Stellen (z. B. das Zusammentreffen auf dem Kirchhof, der
ließende Gang der beiden und ihr Kirschenessen Ges. 7; die Schil-
ig des ersten Kusses Ges. 17; alles, was auf den frühverstorbenen
n Schwarzkopp sich bezieht) stehen einzelne widerlich rohe (z. B.
uffindung des sinnlos betrunkenen Onkel Just Ges. 23) oder un-
im Schmutze wühlende (z. B. die Schilderung des Dresdener
ells durch Just Ges. 20) im Sinne der naturalistischen Anfänge
Dichters gegenüber. Auch die Versbehandlung ist ungleich: lesen
viele Seiten leichtflüssig und schön, so manche andere holprig und
t, besonders im letzten Drittel häufige metrische und rhythmische
lässigkeiten. Sprachlich berühren die oft weit hergeholten anti-



ten Wendungen und Anspielungen weit mehr als äußerlich aufgesetzte Flicken, denn als organisch der Dichtung entwachsender Schmuck.

Ein weiteres umfangreiches Epos in Hexametern „Tyll Eulenspiegel“, aus dem Hauptmann einzelne Gesänge in Berlin und Wien vorlas, die Frucht seiner Erlebnisse in der Kriegs- und Revolutionszeit, soll als Geschenk des Dichters an sein Volk zum 60. Geburtstage (15. Nov. 1922) erscheinen; ein weiterer Roman „Phantom“ ist im Erscheinen[1]) begriffen. — Auch der Erzähler Hauptmann zeigt im ganzen dieselben Züge wie der Dramatiker: neben künstlerisch hochwertigen Werken (wie „Emanuel Quint“ und besonders „Der Ketzer von Soana“) stehen kaum halbgelungene (wie „Atlantis“ und „Anna“) und ganz verfehlte (wie „Lohengrin“ und „Parzifal“). Wohl verschmäht der Dichter auch hier, wie in seinem dramatischen Schaffen, die bequemen Erfolge erprobter Schablone; er sucht neue Wege und neue Formen, doch ohne jene zu Ende zu gehen, ohne diese voll durchzuarbeiten. Nur selten erfüllt er die von ihm im „Hirtenlied“ aufgestellte Forderung, daß der Künstler mit seinen Gestalten eins werden, ihr Schicksal in sich selbst erleben müsse, damit auch sie zu vollem Leben erstehen. Dieses letzte Ausreifen zur vollen Sicherheit des „So muß es sein“ ist nur in großen Teilen des „Emanuel Quint“ und ohne jede Einschränkung im „Ketzer von Soana“ erreicht.

9. Zum Abschluß.

Gerhart Hauptmann, der 1911 zum Ritter des Maximiliansordens und von den philosophischen Fakultäten Leipzigs und Oxfords zum Ehrendoktor ernannt, 1912 mit dem Nobelpreis ausgezeichnet wurde, tritt neuerdings häufiger auch als Spielleiter eigener und fremder Dramen, wie als Redner, der zu Sammlung und Neuaufbau mahnt (1922 Wien, Frankfurter Goethewoche), vor die weitere Öffentlichkeit. Er hat seit 1889 abgesehen von unvollendeten und an Umfang kleinen Werken neunundzwanzig Schauspiele veröffentlicht, von „Vor Sonnenaufgang“ bis zum „Weißen Heiland“ ein vielseitiges, in Stoffwahl und Behandlungsart wechselndes dramatisches Schaffen, dazu zwei große Romane, drei Novellen und eine epische Dichtung von sehr verschiedener Art, von sehr ungleichem Werte. Dem ziel-

---

1) In der „Berliner Illustrierten Zeitung“.

sicheren Arbeiten der früheren Jahre gegenüber fällt später ein immer stärker werdendes Suchen nach neuen Werten und neuen Formen auf; immer stärker auch wird im letzten Jahrzehnt, abgesehen von wenigen Ausnahmen („Gabriel Schillings Flucht“, „Emanuel Quint“, „Der Bogen des Odysseus“, „Der Ketzer von Soana“, „Der weiße Heiland“), die Unfertigkeit des einzelnen Werkes, das nicht Ausreifenlassen, die Jagd nach dem Erfolg, der sich doch immer weniger einstellen will: ein verfrühtes Herausgeben, ein überhastetes Zuendeführen von wertvollen und großangelegten, dadurch aber empfindlich geschädigten Werken.

Im bisherigen dramatischen Schaffen Hauptmanns scheiden sich deutlich zwei Hauptgruppen: Schauspiele, in denen die Zustandsschilderung Hauptinhalt und Hauptabsicht ist (die erste Reihe bis zum „Florian Geyer“), und solche, bei denen seelische Entwicklung der Hauptgestalten das Wichtige ist (die Werke seit der „Versunkenen Glocke“). Innerhalb dieser zweiten Reihe werden immer häufiger alte Stoffe neu gestaltet („Der arme Heinrich“, „Das Hirtenlied“, „Elga“, „Kaiser Karls Geisel“, „Griselda“, „Der Bogen des Odysseus, „Winterballade“), während früher auch inhaltlich der Dichter selbständig vorging und nur ausnahmsweise („Schluck und Jau“) schon von anderen Behandeltes neu formte. Der nun 60jährige Hauptmann, der ungewöhnlich spät, als Sechsundzwanzigjähriger, mit seinem ersten Schauspiel hervortrat, ist auch heute noch keine abgeschlossene Dichterpersönlichkeit. Noch liegen neue Möglichkeiten vor ihm, und es wäre vermessen, ein Gesamturteil fällen zu wollen, welches vielleicht schon das nächste Werk als falsch erweisen könnte. Immerhin lassen sich Grundlinien seines Schaffens erkennen, Vorzüge und Schwächen, die sich im Verlaufe der Entwicklung immer schärfer heraushoben. Hauptmann ist, so schroff das auch klingen mag bei einem Dichter, der so sehr die Bühne bevorzugt, mehr episch als dramatisch veranlagt. Das läßt sich, abgesehen von seinen Romanen und Novellen, fast an jedem seiner Schauspiele zeigen, meist sowohl in dem, was ihre Stärke ausmacht, als in dem, was ihnen fehlt. Die vortreffliche Zustandsschilderung, die feine bis in letzte Einzelheiten gehende Seelenbeobachtung und Menschendarstellung sind für den Epiker noch wichtiger und wertvoller als für den Dramatiker; die fast ängstliche Art, wie er oft starke dramatische Auftritte vermeidet und in die Zwischenakte legt, wie er um die großen Konfliktszenen, welche seine Stoffe bieten, herumgeht,

sie zugunsten ausgedehnter und allzu feiner, dem Freskostil des Bühnendramas widerstrebender Kleinmalerei beiseite schiebt oder in aller Kürze abmacht, zeigt deutlich eine Schranke seiner Begabung. Auffallend und für seine Schaffensart bezeichnend ist die Wiederholung gleicher und ähnlicher Motive und die Vorliebe für krankhafte Erscheinungen. Ich erinnere beispielsweise an die häufige Behandlung des Alkoholismus: „Vor Sonnenaufgang", „Das Friedensfest", „College Crampton", „Hanneles Himmelfahrt", „Fuhrmann Henschel", „Schluck und Jau", „Michael Kramer", „Peter Brauer", „Anna"; an die häufige Wiederkehr des Mannes zwischen zwei Frauen: Johannes Vockerat („Einsame Menschen"), Meister Heinrich („Versunkene Glocke"), Fuhrmann Henschel, Christoph Flamm („Rose Bernd"); Gabriel Schilling und Professor Mäurer („Gabriel Schillings Flucht"); an die weit häufigere Wiederkehr der Frau zwischen zwei oder mehreren Männern: Helene („Vor Sonnenaufgang"), Ida („Das Friedensfest"), Rautendelein („Die versunkene Glocke"), Hanne („Fuhrmann Henschel"), Rose Bernd, Elga, Pippa, Gersuind („Kaiser Karls Geisel"), Tehura („Indipohdi"), ferner Ingigerd („Atlantis"), Anna. Ich erinnere weiter an die (oft suggestive) Macht des Weibes über den Mann: „Einsame Menschen", „Der Biberpelz" und „Der rote Hahn", „Die versunkene Glocke", „Fuhrmann Henschel", „Der arme Heinrich", „Rose Bernd", „Elga", „Und Pippa tanzt", „Kaiser Karls Geisel", „Gabriel Schillings Flucht", „Atlantis", „Der Ketzer von Soana", „Anna". Damit steht in Zusammenhang, daß oft schwächliche Männer im Mittelpunkt stehen: „Das Friedensfest", „Einsame Menschen", „College Crampton", „Die versunkene Glocke", „Fuhrmann Henschel", „Michael Kramer", „Gabriel Schillings Flucht", „Kaiser Karls Geisel", „Peter Brauer", „Der weiße Heiland", und im Roman Friedrich Kammacher in „Atlantis". Endlich sei als häufig wiederkehrend das meist vergebliche „Ringen des Einzelnen um Befreiung aus seinem Milieu"[1]) genannt: „Vor Sonnenaufgang", „Das Friedensfest", „Einsame Menschen", „College Crampton", „Die Weber", „Florian Geyer", „Die versunkene Glocke", „Michael Kramer", „Gabriel Schillings Flucht", im weiteren Sinne könnte man auch an den Michel in „Und Pippa tanzt" denken und an Montezuma im „Weißen Heiland", ferner an Gersuind in „Kaiser Karls Geisel", und an Emanuel Quint im Roman, Anna im Epos,

1) R. Lothar, Das deutsche Drama der Gegenwart. München 1905. S. 137.



den Ketzer von Soana in der Novelle. Hauptmanns Vorliebe für pathologische Gestalten bekundet sich in vielen Dramen, und wenn er in den älteren Werken mehr die roheren Krankheitserscheinungen des Alkoholismus bevorzugt (ich habe diese eben schon aufgezählt), so fesseln daneben in früherer und späterer Zeit besonders nervöse und hysterische Zustände seine Teilnahme, so in: „Das Friedensfest", „Einsame Menschen", „Bahnwärter Thiel" und „Der Apostel", „Hanneles Himmelfahrt", „Michael Kramer", „Der arme Heinrich", „Kaiser Karls Geisel", „Griselda", „Die Ratten", „Gabriel Schillings Flucht", „Emanuel Quint" und „Anna". Von vielen Seiten ist Hauptmanns Dichtung, wie wir sahen, stark beeinflußt worden: von Holz und Schlaf, von Tolstoi, Ibsen und Zola, von Kleist und Grillparzer, von Uhde und Böcklin, von der Romantik, von Shakespeare, von der Epik des 13. und von den Berichten und Chroniken des 16. Jahrhunderts, von der italienischen Erzählungskunst des Boccaccio und des Erizzo, wie von der nordischen der Selma Lagerlöf, von Homer und der Bibel. Hauptmanns Stärke bildet seine scharfe Beobachtungsgabe und die nicht minder große Fähigkeit der künstlerischen Verlebendigung des Beobachteten: die Kraft der Gestaltung, die Menschen oft mit wenigen Strichen in voller Lebendigkeit hinstellt. Weiter das heiße Mitleid für die Armen, Unterdrückten, Enterbten, das den Grundton so manches Werkes bildet, die Liebe zu den Niedrigen, zu allen seelisch oder körperlich Leidenden, und wiederum die Kraft, solches Mitleid und solche Liebe schöpferisch zur künstlerischen Tat werden zu lassen, wie das am größten in „Die Weber", „Hanneles Himmelfahrt", „Der weiße Heiland" und „Emanuel Quint" gelungen ist. Echt deutsch erscheint Hauptmann in diesem Mitleid mit allem Erschaffenen wie in seiner Freude am Kleinen und seiner Andacht zum Kleinen, in seiner Naturliebe und der Art seiner Naturbeseelung. Als ein echter Dichter ist Gerhart Hauptmann ein starker Gestalter und Verkünder neuer Werte. Und wenn auch zum Ausmaße der Größten der Weltliteratur manches fehlen dürfte, unter den Lebenden Deutschlands ist keiner, der, wenn auch mit wechselndem Gelingen, soviel Neues versucht, keiner, der seiner Zeit so tief ins Herz geschaut hat.

Literaturangaben.

A. Allgemeine Darstellungen der neuesten deutschen Literaturentwicklung, insbesondere des Dramas.

Richard M. Meyer, Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts. 6. Auflage. Berlin 1920.

Berthold Litzmann, Das deutsche Drama in den literarischen Bewegungen der Gegenwart. Hamburg und Leipzig 1894. 5. Auflage. Ebda. 1912.

Edgar Steiger, Das Werden des neuen Dramas. Zweiter Teil. Von Hauptmann bis Maeterlinck. Berlin 1898.

Adalbert von Hanstein, Das jüngste Deutschland. Zwei Jahrzehnte miterlebter Literaturgeschichte. Leipzig 1901. Dritter, unveränderter Abdruck. Ebda. 1905.

Heinrich Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels. 4. Band. Ibsen, Wildenbruch, Sudermann, Hauptmann. Oldenburg und Leipzig 1901. 7. Auflage. Ebda. 1914.

Siegismund Friedmann, Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts in seinen Hauptvertretern. Deutsch von Ludwig Weber. Zwei Bände. Leipzig 1903.

Georg Witkowski, Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts. (ANuG Bd. 51.) Leipzig 1904. 4. Auflage 1913.

Rudolph Lothar, Das deutsche Drama der Gegenwart. München und Leipzig 1905.

L. Benoist-Hanappier, Le Drame Naturaliste en Allemagne. Paris 1905.

Robert F. Arnold, Das moderne Drama. Straßburg 1908. 2. Auflage 1912.

Otto Doell, Die Entwicklung der naturalistischen Form im jüngstdeutschen Drama (1880–1890). Halle 1909.

Albert Soergel, Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. Leipzig 1911. 11. Auflage 1921.

Georg Witkowski, Die Entwicklung der deutschen Literatur seit 1830. Leipzig 1912.

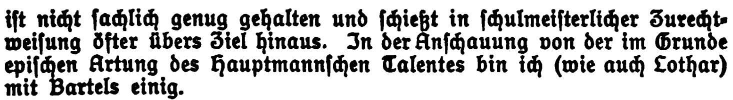
Oskar Walzel, Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod. Berlin 1919. 2. Auflage 1920.

Friedrich von der Leyen, Deutsche Dichtung in neuer Zeit. Jena 1922.

B. Darstellungen Gerhart Hauptmanns als Einzelerscheinung.

Adolf Bartels, Gerhart Hauptmann. Weimar 1897. 2. Aufl. 1906.

Bartels schließt bei „Und Pippa tanzt" ab, so daß die weitere Entwicklung außer Betracht fällt, die noch wesentlich neue Gesichtspunkte für die Beurteilung gibt. Die fesselnde und temperamentvolle Darstellung



ist nicht sachlich genug gehalten und schießt in schulmeisterlicher Zurechtweisung öfter übers Ziel hinaus. In der Anschauung von der im Grunde epischen Artung des Hauptmannschen Talentes bin ich (wie auch Lothar) mit Bartels einig.

U. C. Wörner, Gerhart Hauptmann. (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, herausgegeben von Prof. Dr. Franz Muncker. Bd. 4.) München 1897. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Berlin 1901.

Führt bis zum „Michael Kramer", läßt also ebenfalls die wichtige neuere Entwicklung seit dem „Armen Heinrich" unberücksichtigt. Aber die ruhige Sachlichkeit des Urteils wie das reiche literarhistorische Wissen der Verfasserin stellen ihre Arbeit an die Spitze als wertvollste aller älteren Hauptmann-Monographien.

Paul Schlenther, Gerhart Hauptmann. Sein Lebensgang und seine Dichtung. Berlin 1898. Neue, gänzlich umgearbeitete Ausgabe 1912.

Die Neuausgabe führt bis zum Roman „Atlantis". Das Buch ist zwar in der neuen Form etwas gedämpfter gehalten, zeigt sich aber auch so als aus altvertrauter Freundschaft mit dem Dichter geschrieben, darum für alles Persönliche und Biographische wertvoll, aber auch durchaus als Parteischrift eines Freundes für den Freund, als Kampfschrift eines Mannes, der das Aufstreben und Durchbrechen des Naturalismus in Deutschland kämpfend miterlebte. Objektives Urteil ist nirgends angestrebt; der begeisterte Parteigänger der neuen Kunst und Hauptmanns führt das Wort. Als Zeugnis einer bewegten Zeit deutschen Schrifttums bleibt das Buch auch dann noch wertvoll, wenn man mit seinen Einzelurteilen nirgend unbedingt übereinstimmen kann.

Adalbert von Hanstein, Gerhart Hauptmann. (Biographische Volksbücher 21—22.) Leipzig 1898.

Ebenfalls aus der Feder eines literarischen Mitkämpfers der Zeit, die er in seinem umfangreichen, oben genannten Buche „Das jüngste Deutschland" ausführlich geschildert hat.

Sigmund Bytkowski, Gerhart Hauptmanns Naturalismus und das Drama. (Beiträge zur Ästhetik, herausgegeben von Theodor Lipps und Richard Maria Werner. Bd. XI.) Hamburg und Leipzig 1908.

Eine ausschließlich die naturalistischen Dramen Hauptmanns behandelnde schwerflüssige theoretische Abhandlung, deren Ergebnis ist, daß das naturalistische Prinzip im Drama „nur schädlich, hemmend und auflösend, ja vernichtend wirkt", und die, bei mancher richtigen und feinen Beobachtung im einzelnen, im ganzen schon durch den unerfreulich schulmeisterlichen Ton des philosophischen Kritikers dem schaffenden Dichter gegenüber unerquicklich und wenig fruchtbar erscheint.

Erich Wulffen, Gerhart Hauptmann vor dem Forum der Kriminalpsychologie und Psychiatrie. Breslau und Leipzig 1908. — Zweite Auflage u. d. T.: Gerhart Hauptmanns Dramen. Kriminalpsychologische und pathologische Studien. Berlin-Lichterfelde 1911.

Der Verfasser, Staatsanwalt in Dresden, behandelt Hauptmanns Dramen bis zur „Versunkenen Glocke“ vom Standpunkt des modernen Naturwissenschaftlers und juristischen Seelenforschers als begeisterter Verehrer des Dichters. Er kommt dabei zu wertvollen und neuen Ergebnissen, vergißt aber allzusehr, daß dichterische Schöpfungen eben doch in erster Linie Werke der Kunst sind und als solche gewertet werden müssen. Die von ihm vertretene naturwissenschaftliche Auffassung der Kunst „als psycho-physiologisches Gebilde“ ist einseitig und führt zur Einseitigkeit, wie gerade die künstlerische Überschätzung einer Reihe von Dramen Hauptmanns beweist.

Gerhart Hauptmann, Kritische Studien. Sonderheft der Schlesischen Heimatblätter. Zeitschrift für Schlesische Kultur, herausgegeben von Dr. O. Reier, Hirschberg i. Schles. Bd. II, Heft 12. 1909.

Eine Zusammenstellung kürzerer Aufsätze verschiedener Verfasser über bestimmte Dramengruppen oder einzelne Dramen, eingeleitet durch eine geistvolle, wenn auch vielfach anfechtbare Auseinandersetzung Artur Kutschers „Über den Naturalismus und Gerhart Hauptmanns Entwicklung“. Im allgemeinen lassen die Aufsätze, auf einen allzu lobrednerischen Ton gestimmt, die Kritik nur selten und ungenügend zu Worte kommen.

Kurt Sternberg, Gerhart Hauptmann. Der Entwicklungsgang seiner Dichtung. Im Verlag Neues Leben, Wilhelm Borngräber. Ohne Ort und Jahr (1910).

Das bis zur „Griselda“ führende, mit einem schönen Bildnis des Dichters (nach der Radierung von Hermann Struck) geschmückte Buch geht von der Grundanschauung aus, Hauptmanns ganzes Schaffen sei das Ergebnis ständigen Ringens „zwischen zwei gegensätzlichen Polen seiner Kunst, zwischen naturalistischen Niederungen und idealistischen Höhen“. Der Verfasser grenzt folgende Perioden ab: Einfluß Ibsens („Vor Sonnenaufgang“ bis „Einsame Menschen“); Ausbildung des Naturalismus („Weber“ bis „Biberpelz“); Ansätze zur Überwindung des Naturalismus („Hannele“ bis „Elga“); Überwindung des Naturalismus („Helios“ bis „Hirtenlied“); Rückfall in den Naturalismus („Fuhrmann Henschel“); erste Epoche dichterischer Dekadenz („Schluck und Jau“ bis „Roter Hahn“); erneuter Aufschwung („Armer Heinrich“ und „Rose Bernd“); zweite Epoche dichterischer Dekadenz („Und Pippa tanzt“ bis „Griselda“). Die geistvolle Behandlung kommt ohne Gewaltsamkeiten nicht durch und das erst 1912 veröffentlichte, aber schon 1906 entstandene Drama „Gabriel Schillings Flucht“ fügt sich nicht ein in die Epoche der zweiten Dekadenz, deren übrige Schöpfungen es wesentlich überragt.

Prof. Dr. Julius Röhr, Gerhart Hauptmanns dramatisches Schaffen. Eine Studie. Dresden und Leipzig 1912.

Das trotz Überschätzung einzelner Werke tief eindringende und gründliche Buch führt in fünf Kapiteln von „Vor Sonnenaufgang“ bis zu „Die Ratten“ und gibt in einem sechsten „Rückblicke und Ausblicke“. Die Darstellung arbeitet die durchgehende Linie in Hauptmanns Schaffen



scharf heraus und kommt zu dem Ergebnis: „die reine Flamme menschlicher Güte und Barmherzigkeit, das innigste Mitempfinden mit menschlichen Leiden glüht ... in seinen letzten Werken wie in seinen ersten". Der Verfasser, mehr Lobredner als Kritiker, gewinnt durch das warme Verständnis für das Wollen und die feine Einfühlung in die Absichten des Dichters tiefere Einblicke als fast alle früheren Beurteiler, und ich halte darum, obschon in sehr vielen Punkten anderer Ansicht, sein Buch für fruchtbar und wertvoll.

C. F. W. Behl, Gerhart Hauptmann. Eine Studie (Der moderne Dichter. V). Mit der Radierung von Struck. Berlin o. J. (1913).

Geistvoller, einzelne Werke überschätzender Essay (32 kleine Seiten), der das Leitmotiv in Hauptmanns Schaffen als „Mitleiden — Sehnsucht — Erlösung" bezeichnet.

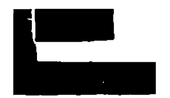
Albert Espey, Gerhart Hauptmann und wir Deutschen. Berlin 1916.

Eine sehr scharfe Ablehnung des Dichters und seines ganzen Schaffens.

Joachim Hans Marschan, Das Mitleid bei Gerhart Hauptmann. Berlin 1919.

Eine eingehende philosophisch-ästhetisch gerichtete, die Werke bis zur „Winterballade" umfassende Greifswalder Doktordissertation.





Die angegebenen Preise
'andpreise, auf die ein den jeweiligen Herstellungs- (Einband-) und allgemeinen Unkosten ohender Zuschlag (August 1922: 1100 %, Schulbücher mit * bezeichnet 700 %) berechnet Nur durch diese im geschäftlichen Verkehr sonst auch allgemein übliche Berechnung ist jlich, den durch die fortschreitende Teuerung bedingten Preisänderungen zu folgen.

AUS WEIMARS VERMÄCHTNIS

ts vom Vergänglichen, wie's auch geschah! Uns zu verewigen sind wir ja da."
ıne des Goetheschen Spruches soll in dieser Reihe zwanglos erscheinender ten versucht werden, das ewig Lebendige der größten Zeit deutschen Geistes- für Gegenwart und Zukunft fruchtbar zu machen. — Zunächst erschienen:

ı: **Schiller, Goethe und das deutsche Menschheitsideal.** ?rof. D. K. Bornhausen. Kart. M. 5.—

2: **Lebensfragen in unserer klassischen Dichtung.** Von Gym- dir. Prof. H. Schurig. Kart. M. 7.50

hes Faust. Eine Analyse der Dichtung. Von Prof. Dr. W. Büchner. M. 4.—
ine mit großer Klarheit und vielem Scharfsinn geschriebene Analyse." (Dresdn. Journ.)

hes Freundinnen. Briefe zu ihrer Charakteristik. Ausgewählt und eitet v. Ministerialrat Dr. Gertrud Bäumer. 3. Aufl. Mit 12 Abb. Geb. M. 8.80, lbleder geb. M. 25.—
ersg. hat sich liebevoll in diese Frauenseelen eingefühlt und ihr Urteil immer voll ›gen; besonders in den Worten über Fr. v. Stein und Christiane Vulpius tritt dies ›nd hervor." (Südwestdeutsche Schulblätter.)

elberg und die deutsche Dichtung. Von Prof. Dr. Ph. Witkop. Tafeln, 1 farb. Beilage, Buchschmuck u. Silhouetten. Geh. M. 3.60, geb. M. 5.60
s spricht und sprüht viel von dem Duft und Schimmer aus dem Buche, der um die ten Stätten Heidelbergs weht und leuchtet, jenes Heidelberg, das uns Deutschen das . der Poesie seit alten Tagen ist." (Leipziger Zeitung.)

Roman der deutschen Romantik. Von Dr. P. Scheidweiler. M. 4.—
ine vortreffliche, geradezu grundlegende und richtunggebende Studie, eine durch und reife Arbeit." (Österr. Rundschau.)

rda Huch. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Epik von E. ieb. M. 5.—, geb. M. 8.60. In Halbleder M. 20.—
it erstaunlicher Akribie und großer psychologischer Feinsprachigkeit ist in dem alles zusammengetragen, was zur Analyse und zum tieferen Verständnis der Dichterin kann." (Frankfurter Zeitung.)

›ER KUNSTSCHATZ DEUTSCHER DICHTUNG

pische Dichtung. Von Ober- ndir. Dr. E. Weber. I. Teil. 3. Aufl. 0, geb. M. 6.— II. u. III. T. [U. d. P. 22]

Die lyrische Dichtung. Von Lyzeal- und Oberlyzeallehrer W. Peper. I. Teil. 3. Aufl. Geb. M. 4.—, geb. M. 6.—

an fühlt es aus jeder Zeile so recht deutlich heraus, wie tief die Zaubermacht der jeden erfaßt, der ihr alle Tore seiner Seele öffnet. Ich stehe nicht an, auszusprechen: iden Bücher nicht kennen, heißt echtes Gold, das am Wege liegt, nicht aufheben." (Schulanzeiger für Niederbayern.)

rbereitung: Die dramatische Dichtung. Von Oberstudiendir. A. Ludwig. — chterische Prosa. Von Lyzeal- u. Oberlyzeallehrer W. Peper. — Die Ballade. Von Oberstudiendirektor Dr. E. Weber.

lag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

